фернандель

мастера зарубежного киноискусства

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Для фронтисписа использован дружеский шарж художника В. Корячкина. Автор выражает благодарность И. Н. Янушевской, без помощи которой не было бы этой книги.

- Фернандель
  -
  - Лицо
  - Фернан Контанден
  - «Синема-бис»
  - Кто пустил сюда этого идиота?
  - Комплекс Тартарена
  - При попытке к бегству
  - Человек без корней
  - Жить, как люди
  - «…Последний турок… последний верблюд»
  - Фильмография
- notes
  - 1

Фернандель
Мастера зарубежного киноискусства

Лицо

И какое! Лицо-подмостки, лицо-экран. Фернандель никогда не прячется под гримом, Да и как спрятаться? Даже под глухой карнавальной маской не скрыть эти отборные зубы, эти набрякшие и на первый взгляд совершенно неподвижные губы, нависшие над массивным подбородком. И если он гримируется, то, скорее всего, чтобы его побыстрее да получше узнали. А узнав, восхитились.

Это лицо не назовешь красивым. Что ж, у каждого свой крест. Козьма Прутков говаривал: хочешь быть красивым, будь им… И большинство актеров хочет, а захотев, становится. Фернандель не хочет; он отлично знает, что некрасивость — его капитал. Его возможность отождествиться со всяким, кто некрасив, как он, кто, быть может, горбат, а может, подслеповат, а может, сутул, а может, заика. И Фернандель щедро дарит каждому свои недостатки, существующие и несуществующие, — в самом гипертрофированном, в самом пародийном, в самом противоестественном виде. И, оказывается, есть в этом свое обаяние, оказывается, с этим можно жить, можно надеяться на удачу, на уважение, на любовь, наконец.

Редкий из актеров не обиделся бы, прочитав про себя однажды: «Зубы лошади и глаза собаки». Фернандель не обиделся, он обрадовался. Ибо юмор этот вполне лежит в ключе его немедленных комических реакций, не самого, быть может, изысканного, самого простонародного ряда. Да и сама острота — лучшая реклама. И Фернандель повторял ее, как свою собственную, несчетное количество раз — в интервью и на эстраде, с экрана и просто так, начисто позабыв анонимного остряка, который когда-то, во времена мюзик-холльной юности Фернанделя, решил было, что эта издевка на веки вечные уничтожит начинающего шансонье. Но Фернанделю мало и этого, и он щедро рассыпает в своих воспоминаниях такие автохарактеристики, которых и врагу своему не пожелаешь:

«Я был похож на кавалериста, проглотившего свою лошадь», — пишет он однажды: И еще: «Я изобразил на своем лице самую идиотскую улыбку, на которую был способен». Мало того, рассказывая «Синемонду» о своей женитьбе, он и здесь потешается над собой: «Когда я пришел к будущему тестю, я очень хотел произвести на него благоприятное впечатление и все время широко улыбался, пока тесть не заорал: да закрой же ты рот, я хочу увидеть твое лицо».

Фернандель щедро пользуется данным ему от природы

даром. Ибо, если уж есть у тебя такое лицо, то грех не использовать его до конца, до самой последней точки. И он растягивает губы в безбрежной улыбке — от уха до уха, он морщит и без того подвижный лоб, на котором кожа растягивается в любом направлении: вертикальном, горизонтальном, диагональном и какое там бывает еще. Вот он испуган, и маленькие глазки становятся совсем крохотными, они словно ввинчиваются в глазные впадины, они со всех ног бегут под защиту надбровных дуг, чтобы притаиться покамест там, в глубине, вглядеться, осмыслить, принять решение и выкатиться вновь на поверхность, когда опасность исчезнет. Вот он радуется, и такое «неописуемое» (его действительно не опишешь) счастье разливается по лицу, что, кажется, ничто уже не может его согнать, да что согнать, сократить в размерах, отогнать куда-нибудь в уголок, чтобы освободить место для следующей эмоции. Но чуть-чуть изменится ситуация и одним мановением бровей это тысячеликое лицо мгновенно отреагирует, сработает какое-то невидимое реле, и жалобная гримаса недоумения, недовольства, обиды растянет его в противоположном направлении, словно в калейдоскопе, стронутом неосторожным прикосновением.

Оно нескрываемо примитивно, это лицо: ни тебе подтекста, ни внутренней борьбы, да и где им спрятаться под толстой кожей? — все на поверхности, словно под увеличительным стеклом, укрупненное вдвое, втрое, вдесятеро. И в этом весь принцип фернанделевского лицедейства. Ибо он именно лицедействует в самом буквальном, в самом средневековом смысле слова. Его лицо — это его сцена, плацдарм, где разыгрываются комедии, оно всегда открыто, всегда обращено к зрителю. На нем вот уже более полутора сотен раз разыгрываются фернанделевские фарсы, похожие один на другой постоянством своих аксессуаров: зубами, губами, щеками, носом, глазами, лбом.

Фернандель знает ограниченность своей сценической площадки — он не слишком ловок, мускулатура средней руки, жидкие опереточные ножки, удлиненный плоский торс. Остается лицо. И потому он столь часто и с такой изобретательностью прячет свое тело в длинные и бесформенные одежды, приковывая внимание зрителя к единственному открытому участку — лицу. Потому он так любит рядиться в монашеские рясы и роскошные халаты. Едва он показался публике, едва взгляды замерли на его лице, он начинает. Он открывает свое цирковое представление. Вот сейчас загарцуют на его манеже наездницы, пришпоривая ослепительно белых лошадей. Вот взлетят под куполом воздушные гимнасты, презревшие земное тяготение, подчеркнуто

тревожно застучит барабан, и сердца затрепещут в ожидании «смертельного» прыжка. А потом — на опилках закувыркаются, заклохчут, загнусавят клоуны. И лицо Фернанделя растянет улыбка, насколько позволит кожа, насколько выдержат скулы. Опля!.. Кто выпустил на сцену этого идиота? Но это длинная история.

Фернан Контанден

Когда Фернанделю не было еще тридцати пяти, он продиктовал журналисту Пьеру Варлатье объемистую книгу воспоминаний. Нет, он еще не чувствовал себя стариком, но он торопился, он не ждал, пока о нем напишут другие, и был предусмотрителен; первая книга о нем вышла через четырнадцать лет, а серьезная критика как не жаловала его в молодости, так не жалует и сегодня. А раз так — Фернандель пишет о себе сам, сам вспоминает, сам размышляет, сам оценивает, сам делает выводы, спорит с самим собой, перехватывает у противников всевозможные обвинения и нападки, нападает сам, хохочет, предается меланхолии, жалуется, сожалеет, хихикает, язвит: «Я знаю, что обо мне говорят, — что я некрасив, мстителен, претенциозен, что люблю яркие галстуки и каламбуры, что зарабатываю слишком много, что мне не хватает вкуса, что не люблю читать, что предпочитаю музыку Скотто Бетховену, а олеографии Дюбу Домье, а фарсы Летра Расину, что у меня крохотный мозг бюрократа в черепе лошади, что я сам себя принимаю за Фернанделя…»[1] Стоп! В этом смысл «Воспоминаний».

Он еще не чувствует себя Фернанделем, еще живет в нем, несмотря на полсотни фильмов, на эстрадный успех, на привалившие богатство и славу, несмотря на собственную виллу под Марселем, — еще живет в нем провинциал.

Фернан-Жозеф-Дезире Контанден, родившийся 8 марта 1903 года, в день святого Дезире, на бульваре Шав в Марселе, под номером 73, в доме Работю, аптекаря.

И, вспоминая недолгую жизнь Фернана Контандена, парижский актер осознает себя Фернанделем. Потому он столь тщателен, что хочет выяснить себя с самого начала, потому и принимается за эту не слишком свойственную его возрасту и темпераменту работу, хотя, по совести говоря, не сразу и сообразишь, как смог он выкроить время, чтобы продиктовать две сотни страниц: в том же, тридцать восьмом году, когда вышли «Воспоминания», он снялся в восьми картинах, из вечера в вечер пел и плясал на сцене театра «Порт Сен-Мартен», объезжал Францию с программой мюзик-холла, записывался на пластинки, только что не выступал по телевидению — потому, что его тогда просто не существовало. Одним словом, он держит за хвост сказочную птицу удачи, о которой мечтал с детских лет, когда был свято убежден, что птица эта будет петь только в его саду. А он будет ей подпевать, ибо вначале было — пение.

И Фернандель выстраивает свою автобиографию так, чтобы никто ни на мгновение не усомнился в этом его праве на удачу, на славу, на богатство. Он знает себе цену — своему голосу, своему комизму, своей пластике — это цена, которую устанавливают публика, антрепренеры, журналисты. А если она чуток и завышена, так это не его вина… Вы хотите видеть меня таким — вот он я, как на ладони, ничего не скрывающий: «Я ведь южанин, а южанина не спрашивают, он говорит сам».

Мальчику было пять лет, когда он дебютировал на сцене старого театра «Шав» (театр был рядом с домом, и мальчику было недалеко ходить) в третьесортных мелодрамах, в пасторалях, театрализованных сценах из Евангелия, в древних фарсах. Репертуар здесь не менялся столетиями: «Горбун», «Шарманщица», «Разносчица хлеба», — сюжеты пьес были примитивны, как названия. От них можно отмахнуться, но для марсельских окраин это был Театр, это было Искусство, всепоглощающее, высокое как раз своей примитивностью и неизменностью. «Только марсельцы знают, что такое театр. Это смесь Амбигю, воскресной школы, митинга и боя быков. Ибо зрители не просто присутствуют на спектакле, они участвуют в нем».

И в этой атмосфере маленький Фернан подает реплики, путается в реквизите, забывает текст, плачет, срывает аплодисменты охочих до волнения и восторга марсельцев. А по утрам «на рынке поклонники узнают меня, рвут на части, передают из рук в руки, как ведро с водой на пожаре… Мама так гордилась мной, что забывала брать сдачу у торговок». Это очень точная обмолвка. О чем бы ни вспоминал Фернандель в будущем, он не преминет указать со скрупулезностью счетовода: «В тот вечер мне вручили двадцать пять франков и недельный ангажемент по пятнадцать франков за вечер». Судя по всему, семейство Контанденов не отличалось достатком, и сантимы там считали с провинциальной тщательностью. И потому первые гонорары Фернана были отнюдь не помехой в семейном бюджете.

Но дело было не только в этом. Дело было в папе. В его тщеславии. Скажем сразу, маленький Фернан вовсе не сопротивлялся честолюбивым мечтам папы о будущей славе фамилии. В отличие от своего друга и коллеги Габена, биография которого поразительно похожа на судьбу Фернанделя, Контанден-младший сам шел навстречу сцене и экрану, порой даже подгоняя замечтавшегося отца. Ибо папа-Контанден, подобно папе-Монкорже, мечтал видеть своего сына тем, кем так и не удалось стать ему самому: знаменитым во всей округе певцом под звучным псевдонимом Сине.

Папа отправляет сына на сцену. Затем скрепя сердце отказывается от театральной карьеры наследника — в семь лет Фернану надо идти в школу, где уж тут думать об аплодисментах. Правда, и школа может пригодиться — на худой конец, если не окажется таланта. Тогда знание арифметики и географии будет весьма кстати в работе банковского служащего. Но это — программа-минимум, а максимум… Максимум — это Полен, властитель дум предвоенного Марселя, шансонье и комик. Это имя основательно забыто, быть может, оно не было столь знаменито и прежде, как это кажется Фернанделю. Это не важно — в памяти будущего комика воспоминания детства располагаются по иерархии, не соответствующей тому, что было на самом деле. Важно, что это был его Полен-идол, пример для подражания. Первая встреча с Поленом стала для Фернана началом биографии. «Я стану комиком», — сказал он родителям, и с этой минуты квартира Контанденов стала репетиционным залом Фернанделя.

«Спустя два дня я знал на память весь репертуар моего идола. Не могу сказать, что я понимал при этом скрытый смысл и деликатные намеки его гривуазных куплетов». А потом папа сказал: «Фернан, завтра ты дебютируешь». Трудно сказать, как удалось это папе, но маленький Фернан был вытолкнут на сцену в традиционном костюме французского солдатика.

С этой минуты он становится актером. Папа сделал все что мог, папа мог уйти. И Контанден-младший немедленно завоевывает популярность, его тоненький голос, цепляясь за растущие зубы, выводит на всех сценах Марселя слова шлягеров той поры: «Друг мой Бидес», «Анатомия», «Ах, как я тебя люблю», «Он и я», «У нее борода Филомены», «Кассирша большого кафе», завершая это песенкой «Мамзель Роза», в которой юный певец сотни раз предлагал красотке Розе свою «маленькую штучку», над которой много лет спустя так потешались Ильф и Петров. Ребенок становится профессионалом.

«Школьник днем, комический гусар вечером — эта странная и чудесная жизнь приводила меня в восторг, — вспоминает Фернан, открывая мимоходом весь механизм своего комизма, не изменившийся за полвека. — …Заставлять людей смеяться — значит лишать их наследственной важности, их социального положения, — значит раздевать их».

Спустя три года парижская газета «Комедия» организовала грандиозный конкурс шансонье-любителей. Париж — это карьера, и по всей Франции шли отборочные соревнования — четверть- и полуфиналы фиоритуры. Претендентов было более ста, Фернан оказался вторым. Ему было тогда двенадцать лет.

Теперь «маленького Сине» (он пел под папиным псевдонимом) знали все вагоновожатые Марселя — на концерты он отправлялся на трамвае, и восторги кондукторов позволяли ему экономить на трамвайных билетах. Его слава покинула бульвар Шав — молва о мальце, который поет солдатские баллады совсем как Полен, почти как Полен, что вы, мадам, лучше Полена, — и ждала его в портовых городишках на берегу Средиземного моря, в неистовстве греческих, итальянских, марокканских, еврейских темпераментов, выкриков, аплодисментов. Эта разноязыкая толпа поет вместе с ним, перебивает его, беснуется, а порой швыряет огромные красные помидоры, если ей кажется, что верхнее «ре» было не слишком высоким. «Я знаю, что славу обретают в Париже, но в Марселе зарабатывают популярность, а популярность — это слава без пиджака, с засученными рукавами».

Он очень любил аплодисменты, а, впрочем, кто не любит их, тот не актер. И будущее казалось безоблачным. Но через год началась война. Отец ушел на фронт, а сын — в трудовую жизнь. «Я покинул школу однажды вечером, с семьюстами строк, которые нужно было переписать на завтра… Отныне мне нужно было думать, как заработать на жизнь».

И Фернан начинает зарабатывать. Началось все с «Национального кредитного банка». «Он, конечно, не кирасир, — сказал директор, увидев крохотного Контандена, — но для его должности…». Должность действительно не требовала ни роста, ни сноровки: Фернан стоял у директорского кабинета, докладывал о посетителях, передавал визитные карточки. И, чем черт не шутит, прояви он больше рвения, быть бы ему на склоне лет почтенным негоциантом, респектабельной акулой финансового капитала. Подвела его первая в жизни сигарета, выкуренная на посту: в тот же день Фернана уволили, и первая зарплата оказалась выходным пособием.

Не более радостно закончилась и недолгая служба на мыловаренном заводе: хозяин уволил его за какое-то баловство, выдав на прощанье шестьдесят франков и два пуда мыла, которые пришлись очень кстати на третьем году войны. То же произошло и в «Марсельском кредитном обществе», где Фернану удалось было подняться на следующую ступеньку служебной лестницы. Но это его не смущает: по вечерам он по-прежнему поет, а если нет концерта, добросовестно отправляется на вечерние курсы, чтобы пополнить свое образование.

Пока Фернан знакомился с кредитными учреждениями столицы Прованса, война успела кончиться, и домой вернулся живой, хотя и несколько уставший папа-Контанден. Он уже

поставил крест на своей вокальной карьере, теперь его привлекали вещи более спокойные и конкретные. Неподалеку от дома он открыл маленькую харчевню, и Фернан был призван на помощь. Однако ремесло официанта показалось ему не более привлекательным, чем банковская деятельность, и папе вскоре пришлось убедиться, что в делах коммерческих ему лучше обойтись без услуг наследника, тем более что в результате первой и последней финансовой операции, задуманной и осуществленной самолично Фернаном, семейство едва не отправилось на каторгу. «В результате я ощутил полное отвращение к коммерции и сидячим профессиям. И со смутным стремлением к искуплению решил попытать удачи в физическом труде». Фернан стал докером.

Надо сказать, что грузчика из него так и не вышло. «Было совершенно очевидно, что не в этой профессии я могу блистать». К тому же и силенки были не те: мешки с сахаром, которые Фернан таскал на спине по качающимся трапам, изматывали его. И «когда я понял, что сахар убьет меня раньше, чем диабет, я сказал «прощай» ремеслу грузчика».

Выбора не было: или труд физический, или банки. Фернан снова выбирает финансы. Кажется, он торопится обойти все имеющиеся в округе банковские и торговые конторы, чтобы не осталось ни одной, чтобы покончить с этим раз и навсегда. Они меняются, как в калейдоскопе, похожие друг на друга, сохранившие диккенсовскую патриархальность в сочетании с послевоенной хваткой: торговля коврами и тканями «Шане и К°», банк «Маттье-Мартен», «Оттоманский банк», «Провансальский Народный»…

Но Фернану уже семнадцать. Он благополучно миновал переломный возраст и снова поет по вечерам, услаждая слух бывших солдат довоенными песенками, словно бы не было войны, словно не пришел во Францию джаз, словно ничего не изменилось. Любопытно, что, подробнейшим образом рассказывая о своей юности, Фернандель ни разу не упоминает о кино. Его просто не было, ибо все, что относится к искусству, не моложе для Фернана времен Альфонса Доде. И в этом он не одинок. После военных передряг публика требовала привычного спокойствия, меланхолических воспоминаний о «добром старом времени». Воспоминания были в цене, и Фернан Сине ежевечерне наводит грусть на алчущих. «Каждую субботу и воскресенье то здесь, то там я выступал с концертами и всюду наблюдал за реакцией публики. Я обучался профессии, которую избрал в тайне своего сердца и которой мечтал посвятить себя целиком».

Это останется у него навсегда — отдавать публике себя

целиком, но себя такого, какого требует публика, чтобы чуть погодя, уже слившись с этим обликом, подавать себя снова, изменившегося так, чтобы не надоесть и быть узнанным. И всегда с неизменным успехом.

Но это он осознает позже. А пока Фернан взрослеет, он подписывает свой первый профессиональный контракт — «по сто десять франков в день» — с кабаре «Эльдорадо» в Ницце. Ему девятнадцать лет, и эту дату он отметит в своей биографии красной строкой, ибо именно тогда Контанден-Сине превратился, наконец, в Фернанделя.

«Я появился впервые на афише в «Эльдорадо» под именем Фернандель, что означает «ее Фернан». Ее — это Анриэтты Мане, сестры его бывшего коллеги по банку и будущего сценариста Жана Манса, чьи песенки и оперетты станут постоянным репертуаром Фернанделя на ближайшие сорок лет. Отныне, с легкой руки тещи, придумавшей это интимное и незамысловатое прозвище, новое имя станет достоянием французской культуры. Подумать только, теща может сыграть роль в истории искусства!

Вряд ли папа Контанден был в восторге от измены фамильному псевдониму: как-никак, слава Сине-младшего бросала свой отсвет на старшего. Но, отправляясь в свое первое турне, Фернан получает благословение родителей на неблагодарный и не слишком почтенный труд странствующего лицедея. А странствия были поистине разнообразны. Что там, трамвайные вылазки из Марселя в Ним, Перпиньян, Ментону, Арль или Тараскон! Труппа, вооруженная опереттой Реи и Мопре «Шевалье Лафлер», путешествует по градам и весям Франции, от Пиренеев до Альп. У Фернанделя не хватает слов, когда он вспоминает пыльные вокзалы и отвратительные обжорки, туманы севера и зной юга. «Но какая школа, какая великолепная гимнастика! Она научила меня радостям и горестям профессии, которую я избрал… Я увидел великую цель моей жизни — стать звездой песни, как Полей, как Мейоль, как Дранем, чья необычайная власть над публикой казалась мне смесью чуда и механики».

Он идет к этой цели напролом. Но что значит в искусстве путь без катастроф? И жизнь впервые подсовывает своему баловню солидную свинью, Фернандель только что женился, он счастлив… Но его призывают в армию. Правда, это грозило ему уже не однажды, но он ловчил, изворачивался, отделывался легким испугом. На этот раз «мне не оставалось ничего другого, как упаковывать чемоданы. Меня не слишком привлекала профессия военного, и я всегда был против обязательной военной службы». Но никого не интересовали убеждения

двадцатидвухлетнего актера, явившегося отбывать повинность в девяносто третий горный артиллерийский полк.

Спустя десять лет его зять Жан Манс сочинит оперетту «Иньяс» о придурковатом и упрямом солдате с отлично поставленным голосом и реакциями бесноватого, и Фернандель сыграет заглавную роль. Еще через два года режиссер Пьер Коломбье поставит эту оперетту в кино, и Фернандель снова сыграет денщика, сумевшего притвориться полковником и с блеском принять высокопоставленного кретина из Парижа. Этот малый из Прованса — единственный здесь нормально глупый человек, как говорят психиатры, среди идиотов, плотность которых на квадратный метр сюжета превышает все допустимые нормы.

Конечно же, все это выдумка, солдатский фарс, свободная фантазия на бессмертную тему о тупости армейских бурбонов. Но, если вчитаться в воспоминания Фернанделя, окажется, что уж больно все это напоминает злоключения юного Контандена в девяносто третьем полку. Не случайно биограф актера, сценарист и режиссер Карло Рим, замечает: «В мирное время военная служба больше похожа на водевиль, чем на эпопею. Описывая казарму, наши лучшие авторы не понимали, что они скорее стенографы, чем поэты».

И не столь уж важно — то ли «Иньяс» и другие солдатские фарсы написаны «по материалам» военной службы актера, то ли «Воспоминания» смоделированы по уже готовым опереточным образцам: они совпадают настолько, что становятся реальностью, тем более что действительная военная служба не многим отличалась от самой необузданной фантазии.

Писарю девяносто третьего полка (Фернандель все-таки нашел местечко потеплее) не слишком нравились тонкости военной дисциплины: он досаждает сержанту, вахмистру, воюет со всем тем, что противостоит его здравому смыслу, его марсельскому темпераменту. И добивается своего: его переводят в Марсель. А Марсель — это дом, это Анриэтта, это недавно родившаяся Жозетта. Былая популярность приносит ему поблажки: возможность ночевать не в казарме, а в новой семейной квартирке на бульваре Жореса, и даже, пусть изредка, — выступать в концертах со своим испытанным репертуаром.

При этом, правда, выясняется, что, пока девяносто третий полк волочил свои пушки по обледеневшим перевалам, жанр солдатской песенки вышел из моды. Его сменили американские фокстроты и аргентинские танго, на афишах мелькают незнакомые новые имена, и даже «несравненный» Полен покидает

мюзик-холл, чтобы уйти в оперетту и быть забытым окончательно и бесповоротно. А Фернандель? Он проявляет характер. Правда, он не знает ничего другого, но дело не только в этом — он стоит на своем, ибо его естество вопиет против каких-либо изменений. Он не хочет и не умеет меняться, гнаться за модой, он остается последним представителем вымирающего жанра, ибо он весь из него — из марсельского фольклора, из грубоватой и скабрезной провансальской песенки, родившейся еще во времена Рабле, пережившей свой взлет во времена Мистраля, сохранившей свой ершистый шарм лишь на дальних окраинах Марселя.

А Фернандель верен своей земле: «Никогда я не думал, что так верно и прочно привязан к уголку земли, где родился».

К сожалению, этого не понимают импрессарио, и, окончив военную службу, обремененный семьей, Контанден вынужден идти на поклон к коммерции: служить на мыловаренном заводе, путаться в балансах, безропотно сносить придирки и попреки, а по вечерам бродить в поисках ангажемента: «В книге судеб было записано, что я не должен закончить свои дни в мыле».

И, как водится в большинству актерских биографий, на помощь приходит чудо. Рядовое концертное чудо, по испытанной схеме, варьирующейся в незначительных деталях: кто-то заболел, а может, помер, а может, не приехал, а может, повздорил, а может, еще что… Важен результат: кто-то должен выступить взамен отсутствующего. А это и есть чудо, которого ждет каждый начинающий актер.

Ждал и Фернандель. И дождался. В одном из театров стряслась беда: парижский гастролер, фамилию которого Фернан из актерской солидарности запамятовал, сломал ногу. Концерт в опасности, и кто-то вспоминает о бывшем чудо-ребенке. «Случай был единственным, и я не мог уклониться». Он понял смысл этого чуда — быть готовым к тому, что не может не произойти, и встретить происходящее во всеоружии. Тот, кто способен на это, выигрывает. Кто неспособен, называет чудом.

Фернан выигрывает — на этот раз окончательно — свой матч «Марсель — Париж». А дальше все пошло, как в лучших романах, — случайно оказавшийся в Марселе директор театра «Парамаунт» предлагает долгожданный контракт на многомесячное турне по всей Франции, включая заморские территории, и спустя несколько дней новоявленный баловень судьбы совершает первое морское путешествие, реагируя на безобидные барашки Средиземного моря ничуть не лучше своего земляка — поэта и фанфарона Тартарена из Тараскона. Но, едва ступив на твердую почву Касабланки, Фернандель обнаруживает, что здешняя публика ничем не отличается от марсельской, что

его невероятный акцент воспринимается местными меломанами, как острая приправа к угловатому юмору и двусмысленным намекам его баллад. Впрочем, так воспринимает и вся остальная Франция — на севере он казался своеобразным кунштюком актера, частью его сценической маски, и, сообразивший это, Фернандель сохраняет акцент и по сей день — зачем терять то, что так нравится публике?

Но — «только Париж может дать высшее посвящение дебютанту». В извечной иерархии популярностей даже самая громкая слава в провинции не в счет на вершинах столичного Парнаса. Правда, есть надежда, что чудо повторится. И цепная реакция чудес не заставляет себя ждать. Вернувшись из Касабланки, он обнаруживает дома письмо: парижский театр «Бобино» поднимает перед ним свой занавес, а «Бобино» для комика все равно что «Ла Скала» или «Метрополитен-опера» для баритона», — не без удовольствия вспоминает Фернандель.

Теперь он живет в Париже, поет в «Бобино» — «по пятьсот франков в неделю», записывается на пластинки, благо Жан Манс, этот мастер на все музыкальные руки, открывает в Марселе магазин «У шансонье», исключительно в расчете на своего удачливого столичного свояка. Казалось бы, теперь он достиг вершины популярности: петь рядом с Морисом Шевалье и Мистингет — о чем еще мог мечтать шансонье двадцатых и тридцатых годов? Но Фернанделя ждет иная судьба, о которой он еще не подозревает, — эта судьба называется кинематографом.

«Синема-бис»

«Однажды вечером в моей квартире появился один из режиссеров тогдашней «новой волны», Марк Аллегре, и спросил, не хочу ли я выступить в кино. «Я собираюсь снимать «Белое и черное» по пьесе Саша Гитри», — говорит он. «Какая роль?» — спрашиваю я. «Маленькая, но очень забавная». Назавтра, после полудня, в костюме гостиничного грума, я стоял перед камерой. Так, в течение суток, я стал актером кино».

Шел 1930 год, когда французское кино нашло своего комика, а Фернандель открыл искусство, ставшее его судьбой.

Это были бурные годы. В далекой Америке рухнуло величественное, достигшее полной гармонии искусство немого кино, и на руинах ею с мгновенной бесцеремонностью выскочек запели, заплясали, закувыркались первые актеры звукового, или, как тогда справедливо говорили, — говорящего кино.

Об этом написаны сотни книг, все историки — от Садуля до Комарова — разложили по полочкам, проанализировали и объяснили все причины и следствия, и любознательный читатель без труда отыщет интересующие его сведения в любой из библиотек. И все-таки без рассказа о том, что застал Фернандель, отворив двери кинематографа, и что обрел кинематограф, открыв Фернанделя, — не обойтись.

Поэтому стоит предположить, что вся история кино была лишь прологом к появлению Фернанделя на экране, чтобы выяснить на этой модели обстоятельства, которые столкнули их, чтобы не разлучать больше. Обстоятельств таких можно назвать несколько, и каждое из них сыграло свою роль.

Первое, хотя и не главное. Начало звука в кино связывают обычно с именем Ола Джолсона. И не то, чтобы Джолсон оказал какое-либо влияние на развитие искусства: он не был даже профессиональным киноактером — пришел в кино со стороны и занимался на экране тем же, что с успехом проделывал на эстраде, — был наиболее высокооплачиваемой звездой ревю и мюзик-холла. И роль его в истории звука немногим больше, чем, скажем, роль собаки по имени Чернушка в истории космонавтики: могла быть эта собака, могла Белка, мог — пес Барбос — не они изобретали горючее, конструировали ракету, запускали спутник. Но, как пишет Ежи Теплиц в своей истории кино: «…звуковое кино и Джолсон помогли друг другу побить все рекорды успеха». А это создавало прецедент. И в конце 1928 года «Парамаунт» нанимает «короля» французских шансонье Мориса Шевалье и снимает его в картине «Певец Парижа». Но дело было

даже не в талантах Джолсона, Шевалье и легиона других. Изголодавшийся по звуку, зритель требовал его в самом чистом, самом буквальном виде, а что такое звук, если не музыка и песня?

И случилось то, что должно было случиться: мало-мальски популярная песенка отодвигала на второй план все, что называлось кинематографом. Наступила эпоха экранизации фокстротов. Кинематограф дорвался до звука, и в фильмах трещало, звучало, ухало, пело, плясало, скрипело, звенело и говорило, говорило, пока у актера не сводило скулы. И на экраны потекли уже готовые эстрадные спектакли, программы кабаре, ревю, мюзик-холла, оперетты, водевили, мелодрамы, ставшие, наконец, действительно музыкальными. Все было готово заранее: исполнители, тексты, музыка, мизансцены, гонорары. «В погоне за золотом и успехом все устремились к экрану, который, казалось, обещал состояние всякому, кто способен обратить в предмет торговли прилагательные или звуки: авторам драм и водевилей, сочинителям каламбуров и скетчей, либреттистам, баритонам, чревовещателям, трагикам и имитаторам», — со знанием дела вспоминает Рене Клер в своих «Размышлениях о киноискусстве».

Но было и другое обстоятельство, правда, технического характера. Речь идет о неподвижности звуковой камеры. Громоздкая и капризная аппаратура для записи звука, упрятанная в глухие боксы, остановила камеру, обрекла на неподвижность. Словно во времена «Убийства герцога Гиза», аппарат, как вкопанный, глазел на сцену, где актеры произносили свои реплики прямо в объектив.

Эта техническая революция немедленно рождала свои эстетические принципы. Вынужденная театральность камеры вызвала мгновенную театрализацию только что родившегося искусства. В этом был и чисто профессиональный резон: экранизировать концерт или оперу было не слишком сложно, с этим мог справиться любой средней руки режиссер немого кино, чуть приобвыкший к технике записи звука. Но даже и в наимузыкальнейших картинах актерам приходилось произносить просто слова, «говорить прозой», а здесь был необходим опыт, ремесло, добытое на сценической площадке.

И театр не замедлил откликнуться. Более того — он заторопился навстречу кино с неожиданным энтузиазмом. Драматурги и режиссеры, издавна обуреваемые ревностью к популярности кинематографа, поняли, что пробил их час, а поскольку, как говорит в своей книге «Пятьдесят лет французского кино» Пьер Лепроон, «во Франции теории всегда опережают действительность», был вынесен приговор,

предсказывающий триумф «экранизированного театра». Провозвестником этого был Марсель Паньоль, автор «Топаза», «Мариуса», «Фанни» и «Сезара».

О Паньоле в истории кино принято вспоминать главным образом в связи с его сумбурными теориями, которые и впрямь были настолько противоречивы, что у современников возникала порой неловкая мысль: а не морочит ли их этот импульсивный провансалец?

Сегодня можно потешаться над тезисом его «Парижской кинематургии» о том, что «звуковой фильм — это искусство фотографирования театра на пленку, фиксирования этой пленки и ее размножения». И если бы Паньоль был последователен, он остался бы в истории одним из бесчисленных изобретателей кинематографического «перпетуум мобиле», но двумя страницами ниже этой легкомысленной манифестации он писал: «Театральное искусство возрождается в новой форме, его ждет невиданный расцвет. Новое поле деятельности открывается перед драматургами, и мы сможем создать то, что не могли осуществить ни Софокл, ни Расин, ни Мольер. Говорящий фильм — это вторичное рождение театра». Разумеется, Паньоль увлекался и здесь. Но спустя тридцать с лишним лет его манифест перепечатал орган «новой волны» журнал «Кайе дю синема», и оказалось, что теории эти звучат сегодня до чрезвычайности современно. Но все это — и забвение собственных идей, и практика, и не похожие ни на что другое картины — все это пришло позже. А пока Паньоль вербует сторонников из числа своих коллег по театру. И находит их немедленно.

Правда, каждый из них, с энтузиазмом проговорив нечто схожее с манифестом Паньоля, сделав по картине-другой «театрально-кинематографического» толка, принимается за стандартную продукцию. Но Марсель и Саша Гитри были слишком крупными фигурами французского театра, чтобы не принимать их всерьез.

Саша Гитри так до конца своих дней и не смог полюбить кинематограф, что не мешало ему снимать фильмы и сниматься в них. Рецепт был прост до примитива: выбиралась пьеса, имевшая успех (лучше всего собственная), нанималась труппа, исполнявшая ее на сцене, и в течение недели картина в двух-трех декорациях была готова. И никому не было дела, что на экран выходил спектакль, а не фильм. Более того, Гитри даже видел в этом смысл своей деятельности. Отдав Марку Аллегре и Роберу Флоре свою пьесу «Белое и черное», он заметил: «Говорящее кино может послужить славе хорошего театра, позволяя показывать

хорошие спектакли с хорошими актерами в маленьких провинциальных городках, лишенных сцены».

И вот в этой-то эстетической неразберихе начинал свой кинематографический путь молодой Фернандель.

Надо сказать, что на первый взгляд все сказанное выше не имеет к нему прямого отношения. Иные вообще склонны считать Фернанделя пережитком немого кино, родившимся слишком поздно и приспособившимся к неудобствам своей биографии. И впрямь, отними у него речь, голос, фиоритуры и взвизгивания, — все будет понятно и так: останется жест, мимика, реакции, а что еще нужно комику в немом кино? Между тем до двадцать восьмого года Фернанделю в кино делать было просто нечего. Не только потому, что он поспел как раз к появлению звука, но и по той художественной традиции, которая существенней любых обстоятельств биографии. Ибо театральность камеры как нельзя лучше соответствовала не только внешним данным актера, но и тому, что он привык делать за годы своей эстрадной работы. Крохотные залы предместий, пятачок эстрады рядом со стойкой, а то и просто неуклюжий балетный перепляс между столиками, непрекращающийся, интимнейший контакт с каждым, кто еще не настолько осоловел, чтобы прислушиваться к шутовской песенке, — все это оставляло певца и фигляра лицом к лицу с немногочисленными зрителями, не позволяло им ни на мгновение отвлечься от его ужимок, телодвижений и сочных словечек, которыми были нашпигованы его песенки и репризы. Ибо Фернандель, как не многие его коллеги, любит текст, непрерывный поток слов, который он постоянно комментирует своей «мимической жестикуляцией». И что он только выделывает с этим потоком! Подчеркивает нелепую артикуляцию толстых губ, заикается, шепелявит, картавит одновременно, клохчет, кудахчет, мычит, запутывается в словесных фейерверках, поет, тараторит, перевирает английский, немецкий и французский, переходит на провансальский, и все это ни на мгновение не смолкая. Как было не оценить такую находку, как было не использовать актера, столь ловко оперировавшего текстом и музыкой?

Тем более что едва ли не две трети всей кинопродукции тех лет составляли оперетты, водевили и фарсы, безнаказанно позволявшие вводить пение без каких-либо мотивировок: едет человек в поезде — поет, остановился на улице — снова поет, увидел хорошенькую продавщицу — опять же поет, загрустил — и здесь поет… Ситуации, при которых можно петь в оперетте, — безграничны. А если драматургу и режиссеру вдруг взбредет в голову как-то мотивировать песенки и танцы, — есть отличная возможность: пусть героем картины будет музыкант, а еще лучше

— профессиональный певец, и пусть он отправляется в какой-нибудь графский или баронский замок устраивать за соответствующее вознаграждение соответствующий концерт. И тогда танцы, скажем, будут исполняться не условным балетом, а специальными девочками в перьях или без оных, привезенных для этой цели прямо из Парижа. Но и это не все — не может же герой петь без роздыху, и отдохнуть надо, и тогда водевиль сменится фарсом: непременно кто-то кого-то примет за другого (лучше, если это происходит с героем, — это «организует сюжет»), или молоденькая графская дочурка устроится на люстре под самым потолком и грозит всем сиятельным провинциалам коротким замыканием, если ее выдадут замуж за склеротического герцога из соседнего имения, а не за столичного адвоката (журналиста, писателя, механика, инструктора по плаванию), по совместительству поющего с профессионализмом Шевалье… А если и этого недостаточно, графиня-мама, изменяющая графу-папе с лысым бонвиваном из Парижа, вдруг застанет этого самого папу в объятиях опереточной дивы — она же любовница маминого бонвивана. Потом вдруг окажется, что все это не так, а совсем наоборот, а как именно, определить уже нет возможности, ибо фильм кончается, а главного героя надо еще успеть поженить на очаровательной горничной, а папа этой горничной, которого вот уже сорок лет подряд играет Ноэль Рокевер, работает стражником, носит в руках ружье и потому хочет подстрелить Иньяса, то есть Барнабе, то есть Сенешаля, то есть… Одним словом, Фернанделя, потому что это он и есть — флейтист, певец, танцор, швейцар, денщик и т. д. И картина непременно закончится парадом всех действующих лиц и двумя, а то и тремя свадьбами враз.

Это не пересказ сюжета какой-нибудь фернанделевской картины, это монтаж из четырех или пяти фильмов, сделанных актером между 1930 и 1965 годами. И хронология здесь ничего не решает. Решает традиция, которая живет во французском искусстве с незапамятных времен. Имя ей — фарс, тот самый, который положил начало галльскому театру и галльской литературе, который был высшим проявлением народного духа в самые мрачные времена средневековья и, меняясь с веками, а по существу оставаясь неизменным, обнаруживался в самых неожиданных явлениях искусства Франции.

Он может быть мелодраматичен и меланхоличен, лиричен и эксцентричен, может прятаться под маской исторической комедии и приключенческой феерии, может проникнуть в оперетту и эпопею, пантомиму и балет, всюду оставаясь самим собой. Ибо фарс — это исковерканное слово «фарш», что значит

начинка, а начинку можно запечь в тесте, обернуть капустными или виноградными листьями, подать в чистом виде — с какими угодно приправами, под любым соусом.

И не все ли равно — век двенадцатый или пятнадцатый, семнадцатый или двадцатый, — меняются обертки, начинка остается неизменной. Смесь шутовских сценок, непристойных диалогов и веселых куплетов соединяется непринужденно и необязательно, лишь бы каждая из составных смешила, веселила, забавляла, пародировала, не взирая на лица, должности, происхождение и вероисповедание. Ибо французская комедия издавна не знает «табу» — ни армии (пожалуй, не найти фарса, в котором не было идиота-офицера и солдата-кретина, не говоря уже о фельдмаршалах), ни церкви (обжоры, распутники и лицемеры в рясах бродят по страницам французской комедии от Рабле и Мольера), ни полиции, ни судейских, ни самого закона, ни семьи, ни национальной истории. Все становится предметом осмеяния, выворачивается наизнанку, обнаруживает свои нелепости, становится на голову и размахивает ногами в воздухе под оглушительный хохот зрителя, с наслаждением принимающего участие в грандиозной комической расправе над национальными святынями, мифами и предрассудками.

При этом фарс не был заведомо и сознательно сатирическим. Он не претендовал на это; он мог с одинаковой легкостью потешаться над папой римским, над сварливой тещей, над мужем-рогоносцем. Конечно, папа был объектом более крупным и благодарным, но теща тоже недурно смешила, издевалась над логикой и привычностью быта, а в этом и был смысл фарса — публику потешить и себя показать.

Комизм здесь прост, механичен, движение интриги — вот из чего строится, как в комедии дель арте, зрелище — бесчисленное количество комбинаций и одних и тех же ситуаций и персонажей. Они носят разные имена и костюмы, говорят басом, фальцетом или тенором, медлительны или экспансивны, добродушны или хитры, — и сегодня характеры их немногим отличаются от того, что было найдено однажды в четырнадцатом веке безымянным автором фарса об адвокате Патлене, где один дурачит другого, а другой третьего, а третий четвертого, чтобы, наконец, четвертый перехитрил первого, и все началось сначала. Форма и приемы были известны, менялась лишь начинка: намеки на злобу дня, на сильных мира сего (а мир этот чаще всего был небольшим провинциальным городком). И все это менялось от ярмарки к ярмарке, от одного храмового праздника к другому. Тем более что фарс не требовал никаких сценических приспособлений, его играли на передвижных мостках, без всякой сцены, прямо

посреди публики, посреди той самой действительности, которая тут же, не отходя от кассы, отражалась в кривом зеркале шутовства бродячих фарсеров.

Этим «низким» жанром не гнушались лучшие писатели Франции: Клеман Маро и Маргарита Наваррская, Франсуа Рабле и Жан-Батист Мольер. В этом жанре дурачились и безумствовали лучшие актеры: от «короля шутов» Жана де Понтале до Жюля Ремю, старшего коллеги и друга Фернанделя, дебютировавшего в кино в том же «Белом и черном», а еще раньше безмятежно распевавшего в недалеком Тулоне песенки того же Полена.

Наверное, это не самая благородная генеалогия. Но Фернандель не страдает комплексом неполноценности. Он продолжает традицию средневековых фарсеров, провансальских шансонье, цирковых клоунов и каскадных комиков поздней парижской оперетты. С того дня как на него впервые взглянул глаз объектива, он делает одно и тоже — снимается в фильмах, которые исчезают из памяти зрителя после сеанса. Он продолжает эту традицию с той же легкостью и сноровкой, с тем же теснейшим и радостным контактом со зрителем, который он установил в марсельских театриках полвека назад, когда кто-то из завсегдатаев папиной харчевни обозвал его возвышенно и точно — «Эсмеральда с лицом Квазимоды». Фернандель верно служит музе низких жанров, лишь изредка выходя в жанры благородные. Это — его место, здесь он — у себя дома. И этим домом стоит заняться повнимательнее.

Во Франции это называется «синема-бис», что по-русски можно перевести как «кино второе», «кино иное». Но никто не посыпает по этому поводу голову пеплом, все понимают, что одними шедеврами экраны не заполнишь. Не получится, да и не к чему: критерии растеряются. «Бис» было всегда, какие бы новации и чудеса ни вводило беспокойное искусство кинематографа. Здесь бывают свои взлеты и падения, свои мастера и халтурщики, свои бездари и спекулянты. Здесь живут по своим законам, здесь своя иерархия, как в кино какого-нибудь Гонконга, о котором известно лишь, что там снимается фильмов не меньше, чем в США, а порой и поболе. Иногда печать сообщит, что это кино переживает свой кризис, иногда — время успехов, но все это — по своему, по гонконговскому счету. И все понимают, что большое кино — это одно, а Гонконг — другое.

Так вот, Гонконг этот можно найти под всеми широтами, и он всюду делает свое дело. Он находится на самой грани эстетики, на такой неуловимой грани, что с нее нетрудно и свалиться на самое дно того, что называют столь же брезгливо, сколь неопределенно — «неискусство».

И почти никому не приходит в голову призадуматься — что же за искусство это «неискусство». А если приходит, то на мгновение. В самом деле, зачем ломать себе голову, когда каждый день приносит свои откровения, перевороты, шедевры. Когда идет все убыстряющееся многоборье гениев, когда Феллини наступает на пятки Антониони, обгоняющего Бергмана, когда кинематограф опережает самые честолюбивые мечты самых авангардистских прозаиков и поэтов, когда, кажется, нет уже ничего невозможного для кино… Того и гляди, потеряешь уважение коллег, отстанешь в этом всеобщем кроссе талантов, стилей, манер, интерпретаций, мировоззрений. Даже лучшие из нас, даже великий Базен, отдававший себе отчет в раздельности двух этих областей человеческого воображения, и тот отмахивался от анализа «синема-бис» не хуже Святослава Котенко.

А между тем это кино существует, развивается, смотрится, пользуется популярностью. Об этом свидетельствует хотя бы фантастический, необъяснимый рациональными категориями эстетики успех на Западе фильмов о Джеймсе Бонде. В самом деле, чем так волнует зрителя эта примитивнейшая и изысканная стилистика, живьем перенесенная из обаятельного кретинизма пинкертонов и картеров начала нашего века? Ведь агент «007» даже не из Агаты Кристи или Дэшиэла Хаммета, не говоря о Жорже Сименоне, романы которого вот уже лет тридцать неторопливо и обстоятельно экранизируются во французском кино, поставляя зрителю непрекращающуюся дрожь эмоций. Поэтому самое время определить, хотя бы приблизительно, по каким законам строится «синема-бис».

И, пожалуй, прежде всего можно сказать что это искусство развивается по законам того, что отсутствует в действительности, что может создать лишь воображение.

Это не всегда очевидно. И кажущиеся прямые аналогии с действительностью создают порой иллюзию полного соответствия — об этом многое мог бы рассказать Зигфрид Кракауэр, первый из критиков, рассматривавших искусство как равнодействующую конкретных психологических и социальных сил, нервирующих общество в тот или иной период. В своей книге «От Калигари до Гитлера», к вящему ужасу эстетиков, Кракауэр сминает и деформирует привычную иерархию кинематографических ценностей, едва упоминая фильмы, прославленные во всех антологиях, а фильмы, «лишенные художественных достоинств», трактует как достовернейшие документы своего времени.

В чем же дело? А в том, видимо, что обычный эстетический инструментарий подводит уже при первом приближении к

«синеме-бис». А другого нет, и не только у киноведов — точно так же нет теории и истории того, из чего слагается Фернандель: современного фарса, водевиля, комедии бульваров, оперетты. Это не значит, что западная пресса обходит их своим вниманием, — напротив, выходят десятки журналов с подробнейшими пересказами, комментариями, анекдотами, жизнеописаниями актеров, скандальной хроникой. И может показаться, что из бездны этого материала можно выловить хоть крупицы осмысления, анализа. Тщетно. Не помогает и серьезная пресса: оставаясь на позициях своеобразного «эстетического шовинизма», она просто отмахивается от «синема-бис», как от явления, недостойного его просвещенного внимания. Один пример: «Это ниже худшего. Тут уж не до смеха. Нельзя найти названия плодам труда сценариста». Это — «Леттр франсэз». Другой пример: «Как же после этого удивляться, что фильм хромает на обе ноги? Как удивляться, что зритель устает следовать за ним на одной ноге?» Это — «Монд». Идеологические позиции этих газет полярны, эстетические — неотличимы. И авторов рецензий трудно упрекнуть: фильмы действительно ниже всякой критики потому хотя бы, что и не претендовали на эстетическую ценность. Они были задуманы для другого, сделаны для другого. Они хотели развлекать зрителя, и развлекали его.

…Фернандель верно служит «синема-бис». Быть может, из полутора сотен его фильмов не более десятка будут упомянуты в какой-нибудь истории. А остальное? Неужели оно было ошибкой? И не только у Фернанделя, у великого множества талантливых актеров западного кино, работающих в искусстве второго рода, изредка выходящих в первый и почему-то всегда возвращающихся обратно, в это самое «бис». Их не обвинишь в алчности — к середине пути и у Сорди, и у Габена, и у Бурвиля было достаточно денег. Их не упрекнешь и в недостатке вкуса — он есть у них, когда они снимаются у Карне, у Де Сики, Дювивье или Ренуара. Дело здесь в ином — в притягательной силе искусства предместий, из которого они пришли, в котором видят смысл и в котором видят бессмертную душу народа, жаждущего самой элементарной радости в тесном и задымленном зале окраинного кинотеатра.

Кто пустил сюда этого идиота?

В титрах «Белого и черного» имя Фернанделя стоит предпоследним. Большего он и не заслуживал: три-четыре двусмысленные фразы, в которых фигурировала все та же «маленькая штучка», дюжина улыбок, вот и все. И все-таки эта роль сделала свое. И не только потому, что пьесу написал Гитри, и не потому, что он дебютировал вместе со своим великим земляком Жюлем Ремю, — «подумать только, сняться с Ремю в первой же картине», — не без самодовольства вспоминает Фернандель. Роль грума, словно в зародыше, содержала многие воплощения актера на ближайшие годы.

Он появился в разгар семейной ссоры, когда уже не хватает бранных слов, когда посуда уже перебита, а до пощечин еще не дошло, когда разгневанная матрона орет мужу: «Если ты уйдешь, я буду спать с первым встречным». В эту минуту первый встречный выходит из-за портьеры: долговязый, обритый наголо юнец с руками, торчащими из униформы. И первая фраза его звучала примерно так: «Я переболел тифозной горячкой, мадам, и это надолго задержало мое развитие».

Таким его увидел Аллегре. Таким передал Морису Каммажу, который торопливо накрутил с ним около дюжины фильмов, не слишком заботясь о разнообразии сюжетов. И на экранах Франции замелькала обритая, шишковатая голова, нагота которой еще больше подчеркивала тяжесть нижней челюсти и узкую полоску лба с нависшими надбровными дугами. Фернандель бродил из анекдота в анекдот, старательно изображал идиота, мурлыкал песенки, приставал к дамочкам, попадал в переплеты, глядя на мир пустыми глазами, словно постылый ребенок в семье, где давно уже ни лада, ни даже инерции, и никто не помнит, откуда взялся этот забавный малый, шатающийся из комнаты в комнату.

Никогда больше Фернандель не снимался так часто и у таких разных режиссеров: у итальянца Аугусто Дженнины и немца Густава Учицкого, у русского Виктора Туржанского и русско-немецко-франко-американского Анатоля Литвака, у французов — Сержа Полиньи и Альбера Шотана, Жана Таррида и Феликса Гандеры. Многие из этих имен чужды не только зрителю, их тщетно искать и в кинословарях. Но, наверно, они кое-чем отличались друг от друга. Наверно, первая звуковая Ренуара «Слабительное для беби» была все-таки выше, чем «Приговор полуночи» Александра Эсве по роману Эдгара Уоллеса. Имена и названия можно тасовать, можно заменять одно другим — имя им

легион, и все они важны только вместе, только гуртом.

Все они не мудрствовали, нанимая молодого актера: в их фильмах Фернандель исправно повторял свою эстрадную маску — неотесанного провинциала, туповатого солдатика, ярмарочного шута, умеющего расшевелить и рассмешить одним взмахом бровей. В первых фильмах актерская функция маски была наиболее чистой, не замутненной никакими нравственными или эстетическими сложностями. Он весь был смехом, весельем, забавой. И какой-то, еще неосознанной, грустью.

Он беззащитен и слаб, он «не обидит мухи», но любой мухи достаточно, чтобы стронуть его с непрочного и не слишком притязательного места.

…Вот он на вершине славы: сияющий, обнаженный до пояса, с убогим веночком в волосах — не то фавн, не то купидон, мишурный король ревю в цветнике полуголых герлс, фокстротирующих с провинциальным шиком на подмостках кабаре. А он, Аполлон — Мусагет, выше всех — его выносят на сцену тщедушные молодцы в наскоро сколоченном ящике, долженствующем изображать паланкин. Из ящика еще торчат гвозди, но завтра его оденут шелком и блестками, он засверкает, заблестит. Завтра — день торжества Аполлона с комичным именем Фиселль, что значит «веревочка», и он весь в завтрашнем дне, одаривая весь мир самой обворожительной улыбкой. И усталые девочки, замешкавшиеся на мгновение, привычно ловят эту улыбку, они у его ног, но вот… муха. Она вертится у самого носа, щекочет, и Фиселль, забыв о репетиции, принимается размахивать руками, а когда муха взмывает вверх, изо всех сил лупит бутафорским колчаном по ящику. Колчан трещит, молодцы дергают, паланкин трогается, Фиселль теряет равновесие. Аполлон шлепается на затурканного капризами премьерши режиссера, режиссер орет: «Кто пустил сюда этого идиота?» Фиселль, припадая на обе ноги, уходит. Это — «Парижское развлечение», одиннадцатая картина Фернанделя, поставленная Аугусто Дженниной, не то пародия на театр бульваров с его поэзией театрализации жизни, не то панегирик этому театру — подробно читатель узнает об этой картине из книги И. Соловьевой и В. Шитовой «Жан Габен». Фернандель здесь не на первых ролях, он сбоку, он вне интриги, он старательно подыгрывает трагически фатоватому Жану Габену, и картина, конечно, не о нем, но без него она была бы пуста.

Он неожиданно реалистичен пуще других в этом фильме, построенном, как развлекательная иллюстрация тезиса о дешевом сценическом реализме. И потому так легко и непринужденно бродит по сюжету, появляясь в самых неподходящих местах

интриги, руководствуясь лишь той неуловимостью случайности, которой так не хватает театральной выстроенности Габена, демоничности апаша Деде, капризности Джен, — демонстрируя зыбкость своего естества, зависимость от любых случайностей, любой ситуации — какими бы они ни были, они направлены против него. При этом он вовсе не жертва некиих мистических сил, напротив, едва ситуация вытолкнет Фернанделя, едва освободится от неудобств, вызванных одним его присутствием, — всякий диссонанс исчезнет, все станет на место, нормальные люди останутся наедине с нормальными людьми, будут плести свои интриги, переживать свои трагедии, делать свои дела, говорить на своем языке, деловито и неторопливо уничтожать друг друга. Им не придется лицедействовать, оглядываться, — одним словом, делать все, что американцы называют «фул пруф» — защитой от дурака.

«Франциск I»

«Анжела»

«Франциск I»

«Возвращение»

«Бальная записная книжка»

«Иньяс»

«Дочь землекопа» (Фернандель и Жюль Ромэн)

«Бонифас-сомнамбула»

«Кража со взломом» («Фрик-Фрак»)

«Казимир»

Bonne renommee vaut MIEUX que
ceinture

«Запретный плод»

«Крез»
«Красная гостиница»

«Новый Дон Жуан»

Но дурак бродит по сюжету, пытается протиснуться в любую щель, сея беспокойство, неуверенность, комический разлад во всем, что изначально обстоятельно, размеренно, упорядоченно. На него сыплются шишки, над ним потешаются шлюхи и бандиты, горничные и сыщики, гонит всяк, кому не лень, а в этом не ленится никто. Но Фиселля это не смущает. Порой сдается даже, что это ему нравится: подумаешь, еще один повод поделиться со всяким, кто откликнется на его улыбку, своими бедами и делишками. Пережить все еще раз, проиграть снова на своем лице, выпить рюмку-другую за чужой счет, небрежно и комически-царственно кивнуть официанту, чтобы тот получил с незнакомого, а сдачу столь же небрежно смахнуть в карман. И снова уйти со сцены, чтобы вернуться через несколько эпизодов,

пуститься в очередную авантюру, напортить себе и другим. И все это не от злобы, не от умысла — он естествен и наивен, как вольтеровский Гурон. Ему все интересно, все внове, будто он только что родился или вышел из приюта, в котором застрял до усов и бороды. Он и портит все оттого, что у него руки чешутся, что его так и тянет поглядеть — «что там внутри?» Увидал радиоприемник, повертел регулятор на полную катушку, чтобы стекла зазвенели. Что особенного? А ничего — только приемник стоит в спальне примадонны, которую Фиселль явился пограбить вместе с Бобом.

Фернандель не считается с чужими сюжетами. Он равнодушен к интриге, к переживаниям своих соседей по фильму. Какое ему, в сущности, дело — влюбится Джен в Боба или не влюбится? Он не замечает их, ему и в голову не придет приглядеться к логике тех, кто рядом. Логика у него своя — фольклорная, от Иванушки-дурачка, от Полишинеля, от Пульчинеллы, от Гансвурста, от народного дурака, глупого, наивного, нелогичного, неуютного человечка.

«Парижское развлечение» не слишком типично для первых лент актера. Он здесь просто на гастролях, по безошибочному закону коммерции — в мелодраме не обойтись без шута. Это знал и Шекспир, как не помнить об этом Дженнине? И Фернандель является на зов, не важничает, изображает своего эстрадного недотепу со всем тщанием новичка, еще не знающего, да и не желающего знать, что представляет собой искусство, в которое он так неожиданно пришел. Кстати говоря, это знание не пригодилось ему и сегодня. Монтаж, ракурс, смена планов — весь этот Бела Балаш вкупе с Эйзенштейном и Базеном, вся специфика и шаманство теоретиков, — это не для Фернанделя. Кино — это мюзик-холл, ревю, оперетта, только вместо зрителя — камера, только света побольше, да порядка на площадке поменьше. Это — его кино. Он не для того выбирает режиссеров, чтобы они портили ему музыку своими фокусами. Если надо, он обходится и без них — поставил же он своими собственными руками три картины! Но режиссурой он займется лет через десять, а пока идет еще тридцать первый год и Фернандель исправно повторяет из картины в картину свои самые мельчайшие штучки, ужимки, кунштюки и гримасы.

В самом деле, только-только свалился он с помоста, украшенного цветами, влекомого недоспавшими фавнами. Казалось бы, побереги голову, подуй на воду. Ан нет! Он торопится снова взгромоздиться на такой же помост, увенчать свою куцую прическу трогательным веночком из флердоранжа, принять парад именитых граждан провинциального городка,

торжественную процессию пожарной команды, растроганную речь мэра. И снова принимает позу, отставляет худую ножку, всхлипывает от радости, машинально обрывает лепестки на белой шляпке. Но помост трогается с места, и замечтавшийся Фернандель, как прежде, шлепается на руки. Правда, есть здесь одно отличие: дело происходит не в театре, а в действительности. Есть и еще одно: историю эту сочинил не Франсис Карко, как было у Дженнины, а Ги де Мопассан, и называется картина не «Парижское развлечение», а «Избранник мадам Юссон».

Правда, Бернар-Дешан, принявший Фернанделя у своих коллег, как эстафетную палочку, обошелся с классиком без лишнего благоговения: обстругал лишнее, отполировал драматургическую болванку и пошел выписывать на чистой плоскости интриги собственные узоры. И хотя полностью вытравить Мопассана из Мопассана ему не удалось, оставил он от него только то, что ему, режиссеру, было нужно.

Этот рассказ переводился на русский, так что пересказывать его нет нужды. Но механика переделки новеллы для экрана, выяснение того, что именно нужно было Дешану, существенна не только для разговора о провинциальном дурачке Изидоре — вивисекция над Мопассаном может оказаться небесполезной для выяснения того, какой драматургический материал требует «синема-бис».

Дело не только в том, что сценарист перенес действие рассказа из сумрачной Нормандии в солнечный Прованс, — Фернандель чувствует себя свободнее в знакомой с детства атмосфере солнца и чеснока, а как не создать «звезде» наиболее благоприятную обстановку? Дело и не в необходимых и одинаковых под всеми широтами сокращениях, уточнениях, дополнениях и укрупнениях текста, без которых никогда не обойтись кинематографу, посягающему на прозу или драматургию. Существеннее другое.

История дурачка Изидора, единственного девственника и трезвенника в Жизоре, нужна была Мопассану не сама по себе, не как анекдот. Куда важнее казался ему собеседник автора, местный доктор Альбер Марамбо, этакий нормандский Ионыч, рассказывающий этот анекдот своему школьному другу, волею случая заброшенному в глухой провинциальный городок. Мопассану был нужен аналитический срез провинциального идиотизма, и тупость Изидора лежала в одной плоскости с тупостью горожан, с тупостью самого Марамбо. История Изидора была лишь поводом, вместо нее могла быть другая, будь она столь же экзотична и противоестественна для столичного глаза.

Между тем «синема-бис» не терпит витания в любых

эмпиреях: политических, нравственных, социальных. Она требует конкретности во что бы то ни стало — увидеть глазами, услышать ушами, пощупать руками. Вся она не дальше и не больше того, что способны уловить органы чувств. Она вне подтекстов и ассоциаций. И потому Бернар — Дешан принимает историю Изидора как она есть, отсекая лишнее: двойной сатирический комментарий по поводу того, что стряслось в Жизоре «пятнадцатого августа, в праздник девы Марии и день рождения императора Наполеона». Нельзя сказать, что Дешан «выхолащивает» сатирический смысл рассказа. Напротив, едкость и сарказм остаются и умножаются, а многие ситуации, придуманные режиссером, как две капли воды напоминают лучшие сцены появившегося двумя десятилетиями позже «Скандала в Клошмерле» (в котором по какой-то мельчайшей несуразности не снялся Фернандель). Впрочем, вот эта картина.

Мы попадаем в этот провансальский городок, под белыми камнями которого давно уже спит без снов великая история Европы. Акведуки, виадуки, древний римский путь. Все это было так давно, что кажется, будто прошло много тысяч лет с тех исторических пор. И не узнать потомков воинственных римлян в суетливых и чернявых сибаритах, умудряющихся одновременно пребывать в итальянском «дольче фар ниенте» и жестикулировать по-французски со страстью Мирабо. Прислушаемся, о чем шумят народные витии, попивающие винцо в кабачке на главной улице. Поначалу и не поймешь. Мораль, целомудрие, добродетель… Бравый комендант с победительными усами ветерана и склеротическим носом алкоголика вещает о безбрачии. Его перебивает местный нотариус. Он сообщает, что его достопочтенная супруга добродетельна сверх всякой меры. Остальные ехидно улыбаются, но у них нет сейчас времени, чтобы открыть глаза коллеге. Они торопливо расхваливают, восхваляют, возвеличивают своих жен, сестер, дочерей, племянниц, свояченицы. Зачем? Об этом после. А покамест может показаться, что мы попали в мир всеобщей нравственности, что отсутствующие представительницы прекрасного пола сейчас оторвутся от грешной земли, трепеща крылышками, взовьются в горние выси. А спор накаляется, высокие стороны вскакивают с мест, вот-вот начнется рукопашная, но вдруг проскальзывает энергичная фамилия — мадам Юссон. Страсти стихают.

А вот и она — в сонме сограждан смиренно покидает храм господен. Она немолода и не слишком красива. Но внимание на себя обращает: на постном лице нет-нет проскользнет что-то неожиданно яростное. И взгляд ее рыщет по сторонам. Ну да, мадам ищет именно его — юного взлохмаченного Аполлона в

заношенной рубашонке, из-под которой выглядывают чахлые бицепсы. Он пружинит их, по-дурацки раззявив рот, пяля глаза на гипсовую фигуру настоящего Аполлона, выставленную в витрине книжной лавки. Конечно, это Фернандель — Изидор, сын торговки фруктами, местный дурак и девственник. Впрочем, предоставим слово Мопассану: «Лет двадцати с лишним, высокий, неуклюжий, медлительный и робкий… У него был болезненный страх перед юбками… от вольных слов, нескромностей, двусмысленных намеков он краснел так быстро, что доктор Барбезоль назвал его «термометром стыдливости».

Это очень существенно. Отныне и вовек Фернандель будет играть во всех своих картинах робкого и бессловесного холостяка, неудачливого ухажера, забавного воздыхателя. И на пальцах одной руки можно перечислить его роли, в которых он пускается в рискованные эротические эскапады. Фернандель подчеркнуто, неколебимо целомудрен, что не слишком типично для французского комика. Но это — одна из статей его нравственного кодекса, и, сформулировав ее, он не отступит от буквы своего закона.

Однако вернемся к мадам. Она лишь скользнула безразлично-напряженным взглядом по чахлым прелестям Иэидора. Сейчас ее занимает другое. Несколько слов, и вальяжный лавочник стаскивает злосчастную скульптуру с витрины. Взгляд, и перезревшая матрона убирает с подоконника свой соблазнительный бюст. Гримаса, и трактирщик перестает тискать служанку. Мадам проходит по улице, сея нравственность и целомудрие. И, похоже, мы ошиблись: городок не слишком похож на обитель праведников. А вот уж просто безобразие: афишка с изображением трех полуголых девиц, гастроли парижского кабаре. Мадам срывает афишку, уносит домой, велит верной Франсуазе предать огню.

Но Франсуаза не торопится, у нее дела поважнее: она расхваливает свою племянницу Софи. «Она застенчива, она очаровательна, она добродетельна». И выводит мадам на кухню, где Софи в трогательном веночке тщетно пытается соблазнить Изидора.

Такого Фернанделя нам не придется увидеть больше. Можно поручиться, что грум, сыгранный им у Аллегре, был по сравнению с Изидором верхом интеллектуализма, кровным и единственным наследником всего французского рационализма. Того хоть стало на понимание: «Простите, мадам, это задержало мое развитие». У Изидора нет и этого. Он не замутнен в своем кретинизме, он завершен, как окружность. Вот он пялится на элементарнейшие ходики тикающие на кухонной стене. Ему никак не сообразить,

что означают эти черные цифры и черные стрелки, и черный маятник. И глаза его послушно ходят за маятником, мерно и тупо повторяя его движения. Точно так же привлекает его внимание все, что происходит вокруг. С одинаковым, ничего не выражающим любопытством он разглядывает вывеску булочника и немытый лоток пуговичника, тяжелую зеленую муху на раздавленном помидоре и полицейских, отправляющихся на стрельбище. Он первозданен здесь, как фавн, у которого только прорезаются рожки. Нельзя сказать, чтобы в маленьких глазках его начисто отсутствовала работа мысли, — напротив, то и дело в них загорается крохотный огонек любознательности. В термометре стыдливости то и дело повышается температура. Поглядите только, с какой жадной застенчивостью разглядывает он уродливые икры какой-то старухи, обнажившиеся в нечаянном поклоне; как вздрагивает, узрев в очередной витрине обнаженных Адама и Еву, слившихся отнюдь не в религиозном экстазе.

Ленивое и вездесущее сладострастие юга окружает его со всех сторон. Но — «мне запретила мама, мадам», и сын зеленщицы простодушно бродит по городу среди гор яблок, груш и помидоров, среди льющегося в глотки молодого вина, среди грудастых и широкобедрых нимф. «Нет-нет-нет!» — поет Изидор, отказываясь от яблока, которое протягивает ему, подобно известному змию, очаровательная пейзанка с обнаженной грудью. В этом раблезианском изобилии жизненных соков Изидор оказывается Евой, долженствующей причаститься плотскому, яростному, живому.

А Вилльроз (так переименовал Бернар-Дешан мопассановский Жизор) гудит, как Париж в парламентские выборы. Но это и впрямь выборы: который год уже именитые граждане выбирают самую добродетельную деву «садовницей мадам Юссон». Это не только честь, это тысяча полновесных франков, это возможность обойти менее целомудренных соперниц и выйти замуж за богатого нотариуса или постаревшего, но все еще обольстительного гусара Лебарра. Тем и объясняется накал страстей.

Но кроме жюри официального есть в Вилльрозе и высший суд — ассамблея сплетниц, знающих все про всех: кто, когда, с кем — словом, всю систему эротических обстоятельств места, времени и действия. И уже а обратном порядке, перечисляются имена жен, свояченицы, дочерей и племянниц, и снова летят перемытые добела косточки претенденток, и список тощает на глазах, пока не исчезает вовсе. А время идет, а избранницы нет.

И тогда почтенный мэр задумывается: «А не все ли равно, какого рода добродетель, мужского или женского? Ведь

добродетель беспола». И называет имя единственно непорочного — Изидора.

Разворачивается провинциальная фантасмагория: гремит барабан, из окна в окно — словно бельевые веревки — провисают транспаранты: «Да здравствует добродетель!», расцветают гирлянды, трепещут трехцветные флаги. Пышная даме в белом остервенело крутит ручку старенького киноаппарата. Идут горожане, словно к первому причастию. Дефилируют ветераны колониальных войн. Нет, правда, Триумфальной арки, но ее без труда заменяют гигантские связки красного перца, перевитые над улицей. Нет и представителя правительства, но хрипит на креслице, украшенном государственным стягом, старенький граммофон, и голос сенатора бубнит о Франции, о чести, о морали. И, как эхо, их подхватывает мэр, стоящий рядом с Изидором на помосте.

Церемония следует за церемонией. Мамаша дарит сыночку часы покойного папаши, и Изидор намертво забывает о происходящем, прислушиваясь к таинственному тиканью толстой луковицы. Мадам вручает деньги. Невинное дитя из толпы венчает флёрдоранжем. Брандмейстер рукополагает почетным пожарным. Мэр протягивает диплом о непорочности, а заодно коробок с могучим средством от полового бессилия — мэр аптекарь, и «Геркулес» — его фирменное лекарство. Энтузиазм крепчает. А Изидор восседает в кресле, широко расставив ноги. В одной руке — диплом, словно скипетр, в другой — «Геркулес», будто держава.

Он устал, любопытство уже исчерпано, но он продолжает вертеть натруженной шеей, улыбаться, приветствовать дремать, вздрагивать от звуков «Марсельезы», просыпаться, приветствовать неистовствующих земляков. Пожарные подхватывают помост, Изидор плывет на уровне распахнутых окон, из которых едва не вываливаются вилльрозцы, и опускается в центре пиршественного стола, ломящегося от «даров юга».

Здесь кончается Клошмерль, как давно уже закончился Мопассан. Здесь в самом чистом, больше не встречавшемся в кино виде начинается Рабле. Взгляните на этот стол, на этот коллективный, многоголовый гаргантюизм; на бесконечную панораму налитых салом затылков и вздымающихся бюстов. Они пьют и едят, приплясывают, топочут ногами, поют, тараторят, кокетничают, флиртуют, сплетничают, злословят, снова едят, опять пьют. Не переставая движутся челюсти, куриные ноги и бараньи спины орошаются вином и оглушительно хрустят на зубах — Дешан с отменным аппетитом использует все возможности звука, чтобы подчеркнуть апофеоз провансальского

желудка.

Раблезианское неистовство этого «пира на весь мир» приходит в картину отнюдь не из Мопассана: вся древняя традиция провансальского искусства неожиданно расплескивается в гротескной поэзии карнавального обжорства. Как пишет исследователь творчества Рабле М. Бахтин, «тело выходит здесь за свои границы, оно глотает, поглощает, терзает мир, вбирает его в себя, обогащается и живет за его счет. Происходящая в разинутом, грызущем, терзающем и жующем рту встреча человека с миром является одним из древнейших и важнейших сюжетов человеческой мысли и образа».

И, подобно Рабле, Дешан заполняет кадр изобразительным перечислением блюд — без эпитетов и метафор, одно к одному, одним только нагнетением создавая непроходимую плотность материального, жирного и сытного. Здесь нет и речи о духовности — одно физиологическое. И Изидор, зажатый между мамашей и мадам, как меж прошлым и будущим, понемногу втягивается в пиршественный ритм. Поначалу он ест без аппетита, но затем какая-то мысль шевелится в его глазах. Веночек съезжает набок, и мадам Юссон заботливо водружает этот нимб на место, а Изидор меж тем входит во вкус, он есть и пьет все без разбору. «Я никогда не знал, что есть и пить — это так вкусно», — признает он. И пусть раблезианство Дешана в конечном счете оказывается имитацией, пусть «вырождение и измельчание смеховой культуры» (опять М. Бахтин) несомненно, — одного обращения к раблезианской традиции достаточно, чтобы «Избранник мадам Юссон» остался в истории кино.

В самом деле, чем дальше Дешан уходит от Мопассана к Рабле, тем больше он чувствует себя режиссером. Камера приобретает неожиданную гибкость, как в добром, недавнем немом кино. Изидор чуть охмелел, и мадам расстегивает ему пуговицы на сюртуке. Теперь он насытился, он впервые оторвал взгляд от тарелки — и испугался. Ему подмигивают дамы в возрасте, дамы без возраста, девицы, матроны — весь добродетельный Вилльроз, не сподобившийся пройти конкурс. Победителю не скрыться от откровенно пожирающих взглядов и мало-помалу он начинает отвечать на них.

Кончается пир. Изидор, пошатываясь, топчет оборванные гирлянды, натыкается на влюбленные парочки, ненароком садится в автобус. И, как утверждает Мопассан, «уезжает в Париж по Понтуазской дороге».

Этот крестный путь в автобусе, заменившем мопассановский дилижанс, как соседний городок заменил Париж, завершает причащение Изидора природе. Ибо, отведав еды и питья, он

неминуемо должен был приобщиться и к венцу раблезианской плотской триады. И Дешан приводит его в публичный дом, плохо замаскированный дансингом. Все начинается сначала: Изидор снова стесняется, снова ссылается на маму и на мадам, но падение его неминуемо. Густая толпа апашей, проституток и алкоголиков, запах абсента, дешевой пудры и пота зачаровывают его.

И пусть гудит ночной, непроспавшийся Вилльроз, пусть стражники стучат во все дома и горожане выскакивают из постелей и сбегаются к мэрии; пусть брандмейстер объявляет всеобщую мобилизацию и в наполеоновской позе дает своим присным сутки, чтобы найти Изидора живым или мертвым; пусть едва не падет республика, как истерично выкрикнет мэр, — виновник переполоха, как завороженный кролик, уже смотрит на прелести полноватой Жермен, деловито обследующей его бумажник. Настанет ночь, и Изидор оставит его здесь — и тысячу франков, и фамильные часы, и диплом о девственности. Он оставит здесь и гордость Вилльроза — свою дипломированную добродетель, потому что он уже входит во вкус, уже тащит ошарашенную Жермен по скрипящей лестнице вверх, в комнатку со стеклянной дверью, с аляповатыми голыми наядами на стенах, с широченной трехспальной кроватью.

Настанет утро, слуга растолкает его, заснувшего у кассы с опустевшим кошельком в кулаке, отберет у него часы, оботрет обрывком диплома запылившиеся сапоги, а веночек выметет за порог с прочей вчерашней мишурой.

Настанет день, и Изидор вернется домой, чтобы запеть, как он пел уже у Жермен, — «Теперь я знаю, что это такое». И когда к нему вбежит исстрадавшаяся мадам Юссон, он, победительно опустив ногу с кровати, по-хозяйски облапит ее и смачно поцелует. Теперь он станет, наконец, полноправным избранником мадам Юссон.

Ничего этого нет у Мопассана: ни пира, ни публичного дома, ни всеобщей мобилизации, ни апофеоза мадам. Напротив, рассказ кончался тем, что Изидор спивался с круга и умирал под забором. А писатель завершал все это сентенцией: «благодеяние никогда не проходит бесследно». Сейчас не стоит гадать, понимал ли Бернар — Дешан смысл того, что он содеял с «первоисточником». Скорее всего, ему просто хотелось чуток поболе занимательности, а что может быть пикантнее придуманного им поворота? Густой эротический налет был нанесен сознательно, он безошибочно гарантировал успех, как и злосчастное имя Мопассана в титрах.

Но если переделки не пошли на пользу классику, то молодому актеру жаловаться не пришлось: в биографии

Фернанделя эта картина приобретает нечаянно важное значение. Его персонаж с косым взглядом умственно отсталого ребенка на глазах превращался из обезьяны в человека, учился осознавать комическую действительность еще в самом первоначальном виде — в области ощущений, чисто физиологически, обретая элементарные радости плотского существования. Он начинает эволюционировать. И пусть эта эволюция будет извилиста и прихотлива, пусть не раз и не два вернется к исходной точке, затопчется на месте, забежит далеко вперед. — от «Избранника мадам Юссон» до «Дьявола и десяти заповедей» она будет отчетлива и неостановима.

Комплекс Тартарена

«На юге нет лгунов — ни в Марселе, ни в Ниме, ни в Тулузе, ни в Тарасконе. Южанин не лжет — он заблуждается. Он не всегда говорит правду, но сам верит тому, что говорит… А чтобы в этом удостовериться, поезжайте-ка на юг, увидите сами. Вы увидите страну чудес, где солнце преображает и увеличивает в размерах… Ах, если есть на свете лгун, то только один — солнце!»

Этому свидетельству можно поверить, и не покупая путевки на юг Франции. Провансалец Альфонс Доде знал свой родимый край, горячую и сонную провинцию (недаром и слово Прованс происходит от римского — провинция), в которой он провел детство и юность, которой посвятил свои самые едкие романы. Каждый из них мог бы стать сценарием фер- нанделевского фильма, но «Бессмертный» так и не был экранизирован, а в двух экранизациях «Тартарена из Тараскона» снимались другие коллеги Фернанделя, и снимались из рук вон плохо.

А между тем Фернандель был бы отличным Тартареном! С какой страстью ревел бы он на вечерних песнопениях у аптекаря Бсзюке свое знаменитое «Нэт! Нэт! Нэт!» (кстати, Изидор поет в «Избраннике» нечто очень похожее). Как величаво выводил бы своих храбрецов на охоту за фуражками. С каким достоинством возвращался бы с продырявленными и изорванными трофеями! Как холил бы и нежил свой экзотический сад на подоконнике! А мимика, а грозная нижняя губа, придававшая «его славной физиономии скромного тарасконского рантье выражение той же добродушной свирепости, которая царила во всем доме». Разве это не портрет Фернанделя, написанный за сорок лет до его рождения?

Некоторые эпизоды «Тартарена» так и просятся на пленку, безо всякой переработки: диалог двух Тартаренов — Дон-Кихота и Санчо Пансы; эпизод со львом из цирка Митэн; гамма переживаний на судне, идущем в Алжир… А путешествие в клуб, подготовка, ложные пути, амуниция… А бесконечные мечты об опасностях и приключениях — весь Гюстав Эмар вперемешку с Луи Буссенаром, Луи Жаколио вкупе с Фенимором Купером и приключениями капитана Кука…

Как бы то ни было, Фернандель не сыграл Тартарена. Но тарасконцев он переиграл великое множество: аптекарей и адвокатов, нотариусов и архитекторов, просто рантье и просто крестьян, лекарей и учителей — весь не слишком высокий «свет» глухой французской провинции, столь разнообразный по

внешности и столь одинаковый по существу — по нравам, по характерам, по языку и жестам.

Это — едва ли не главное в маске Фернанделя. Ее провинциальность, ее консервативность, ее неизменность. Это не преувеличение — Фернандель довольно часто снимается в картинах «из парижской жизни», играет аристократов и дельцов, преуспевающих журналистов и мелких жуликов, но это не меняет постоянной прописки его героя — в Ниме или Эксе, Валлорге или Перпиньяне, Авиньоне или Арле. И всегда — в Тарасконе. Потому так удобно и легко расположился его Изидор в новелле Мопассана, перенесенной в тридцатые годы нашего века, что Дешану почти ничего не надо было менять в быту, нравах и антураже. Ну дама с кинокамерой, ну граммофонная труба с голосом парижского парламентария, ну автобус марки «Шоссон» вместо романтического дилижанса, ну модный танец кекуок. Вот и все, что изменилось, что прибавилось в жизни вилльрозцев за сорок лет.

«В столицах шум, шумят витии», а здесь — вековая тишина, и жизнь, как встарь, измеряется все тем же реестром нотариуса да банковским счетом. Лишь изредка какая-нибудь скандальная история выйдет за рамки приличий, но исключение лишь подтвердит правило, жизнь опять войдет в колею, и по вечерам все будут петь у Костекальда, по воскресеньям стрелять по фуражкам, по праздникам — отправляться на ярмарку, а раз в жизни — совершать рискованную эскападу по авиньонской дороге — из Тараскона в Марсель, на самый край тарасконского света.

И истории, рассказанные во славу Фернанделя десятками сценаристов, могут быть сколь угодно банальными; банальность в них — особого рода, лежащая в сфере скорее географической, чем эстетической. Гигантская резервация неистребимого мещанского быта — что может быть привлекательнее и для мелодрамы и для комедии? Париж — это Париж, это современные темпы и ритмы, суматошный быт и вавилонское столпотворение традиций, иностранцы и моды, большая политика и большие интриги. А здесь — из поколения в поколение — одни и те же имена, жесты, обычаи. И сто лет назад, и пятьдесят, и двадцать, и вчера, и сегодня «поются одни и те же романсы, и бравые тарасконцы не имеют ни малейшего желания их менять. Романсы переходят по наследству от отца к сыну и считаются неприкосновенными». Это бессмертие быта, гримасничающий, но натуралистически точный облик провинции вот уже полтораста лет и составляет тот заповедник тем, сюжетов и характеров, которым кормится большая и малая французская литература и театр. А вслед за ними и кинематограф.

В самом деле, где же искать сюжет, как не в провинциальном городке, где все на глазах у всех, где каждый знает соседа наизусть, до седьмого колена; где все, скрытое за ставнями, становится известным задолго до того, как случится на самом деле; где кишмя-кишат нелепейшие и живописнейшие типы, которые так и просятся под перо драматурга: сутяги и рогоносцы, скупцы и сплетники, обжорливые монахи и склеротические кюре, озорные школяры и обедневшие аристократы.

Фернандель переиграл их всех — не раз, не два — сто пятьдесят раз; он знает их, как никто другой, до мельчайших и потаеннейших импульсов, реакций, мечтаний, даже неизвестных порой им самим.

А мечтать на юге умеют! Похлеще, чем в трех остальных странах света, — во всю силу воображения. Ибо провансалец носит солнце в себе, оно распирает его, сжигает и обманывает — то самое солнце, которое заставляет «античный храм в Ниме — эту комнатную безделушку… принять за Собор Парижской богоматери», жалкий росток в цветочном горшке — не то репу, не то свеклу — за царственное древо Центральной Африки, мелкого прохиндея — за князя Григория Черногорского, а забитого ослика — за гордого атласского льва.

И все это — тем сильнее, чем несбыточнее мечта, чем привычнее и монотоннее будни, чем безысходнее будущее. И пусть это до изумления напоминает бег на месте, и бег на месте создает иллюзию целенаправленного движения, и он позволяет на что-то надеяться, а значит, — жить. И что из того, что «бесстрашный тарасконец дожил до сорока пяти лет и ни разу не побывал за городом», — в мечтах он совершил уже тысячи и тысячи подвигов, побывал в удивительных странах, пережил «леденящие кровь» приключения. Он может быть даже паралитиком, как Тартарен паралитик моральный, — это только пошло бы на пользу его мечтам. Ибо рыцарские романы для Дон-Кихота, приключенческие для Тартарена, Агата Кристи для ровесника Фернанделя одинаково делают свое дело, а который раз позволяя ему спокойно сидеть на месте, переживая все новые чудеса, недоступные в реальности. «Литература-бис», «театр-бис», «синема-бис» служат именно этой цели.

Эту «фабрику снов» можно проклинать, ее можно принимать, как неизбежное зло, можно просто не замечать, делать вид, что ничего подобного не существует, но тарасконцы под всеми широтами, во всех частях света, ежевечерне, лишь кончится трудовой день, требуют иллюзий в темных залах кинотеатров и получают их в коллективном гипнотическом сне, глядя на мигающие черные тени на белом полотне экрана. Слов нет,

«синема-бис» уводит от реальности, «но Тартарен не был счастлив — жизнь в маленьком городишке тяготила, угнетала его. Великому тарасконцу скучно было в Тарасконе». Но ему было и легче — у него был могучий талант пустого, иссушающего воображения. Другие лишены и этого. Им может помочь лишь магия кинематографического зрелища — одна картина, другая, третья — до бесконечности, пока не успокоится «комплекс Тартарена», неудержимая потребность в переживаниях, движении, действии — своеобразный бунт навыворот против вековой рутины европейского мещанского быта, сытой бездуховности, меняющейся с необыкновенной быстротой, приспосабливающейся к любым новинкам цивилизации, но остающейся неизменной.

Этот бунт навыворот и демонстрирует алчущим тарасконцам Фернандель, Этим, видимо, только и можно объяснить, почему он не сходит с кинематографического круга вот уже тридцать шесть лет.

Ибо Фернандель — искусство для провинциалов. Любопытно, что о нем почти ничего не пишет столичная пресса, исключая «Синемонд» и подобные ему. Тщетно было бы искать статьи или интервью на страницах «Леттр франсэз» или «Фигаро», «Комба» или «Монд» — печать всех направлений поразительно единодушна в своем равнодушии. Но печать провинциальная — от Бордо до Марселя — великолепно чувствует оттиск провинциального обаяния на творчестве своего комика, и потому он не перестает быть ее любимцем. Они отлично понимают друг друга — провинциальные зрители и актер, — они дарят ему свою любовь, а он переживает за них и для них неустрашимый и бесконечный бег на месте, варьируя препятствия, демонстрируя им возможность быть неуязвимым в любой ситуации, быть победителем, флибустьером, кондотьером, конквистадором, коротко говоря, — авантюристом, не поднимаясь с мягкого кресла, не отрываясь от рюмки пасти и густо приправленного чесноком бараньего рагу. Фернандель бунтует за всех своих земляков, не уставая, соглашаясь на любые условия, чаще всего не слишком способствующие победе. И пусть бунт этот кончается, как правило, возвращением «на круги своя», это свидетельствует о духовной незрелости, инфантильности, неприспособленности его героя. Но это говорит и о том, что мир абсурдной реальности оказывается сильнее наивного и красочного воображения Тартарена, что он отбрасывает его на прежнее, опостылевшее и теплое место. Но мечты остаются, они лишь прячутся вглубь, они продолжают существовать в подполье, при закрытых ставнях. И требуют выхода.

Не стоит преувеличивать осознанности этого бунта, но бунт

этот — своеобразная форма несогласия с действительностью, несогласия отчаянного и потому всеобщего. Не случайно французская комедия, чем дальше она от «художественного совершенства», тем злее и беспощаднее расправляется с властями предержащими, со всеми национальными святынями, которые столь тщательно оберегаются от посягательств во всех тарасконах мира.

Но Фернандель не задумывается над этим. Он вовсе не собирается решать за кого-то какие-то задачи, он удивился бы, услышав, что фильмы его имеют какое-то отношение к социальной педагогике, к эстетическому психоанализу его земляков, позволяющему кому-то от чего-то избавиться, Фернандель просто веселится, следуя простой и исчерпывающей формуле Спинозы — «смех есть радость, и потому сам по себе — благо», ему доставляет удовольствие десятилетиями повторять одни и те же остроты, жесты, ужимки, гримасы. Он ведь сам из них, из тарасконцев, вечный провинциал, так и не привыкший к Парижу, то и дело убегающий от столичных сквозняков в свой теплый и шумный Марсель, удостоивший его самой высокой награды: звания почетного гражданина. Быть может, его фильмы многим не нравятся, — Фернандель знает, что во Франции, да и за ее пределами тоже, он всегда найдет своего зрителя. Ибо — «всякого рода сентиментальный хлам у нас давно пожелтел, покоясь в старых-престарых папках, зато в Тарасконе он вечно молод и вечно свеж». И Фернандель не старится вместе с ним, оставаясь самим собой, оставаясь символом неизменности и постоянства, той самой неизменности, которой так не хватает маленькому человеку во времена яростных социальных бурь. Бурь, которыми переполнен наш двадцатый век.

При попытке к бегству

Между тем звук уже потерял новизну и очарование аттракциона. Начиналась новая эпоха экспериментов: кинематограф учился ценить тишину и молчание, немыслимые несколькими годами ранее.

Не говоря уже о Рене Клере, первым принявшем звуковую революцию, замолкшие было ветераны немого кино, забыв о былых опасениях и бескомпромиссных эстетических программах, осваивают место под новым солнцем. Абель Ганс делает «Конец мира» и «Наполеон», предвосхищая на четверть века широкий кран и стереофонию; Жан Эпштейн снимает «Золото морей»; Жюльен Дювивье — «Давид Гольдер»; начинает свою «Большую игру» Жак Фейдер. А за ними идет «новая волна»: пробует свои силы журналист Марсель Карне, мечется в поисках денег Жан Ренуар, прячет под фамилиями других постановщиков свои первые картины Клод Отан-Лара, выстреливает первые комедии Кристиан-Жак. И задыхаясь, предчувствуя недалекую смерть, снимает «Аталанту» надежда французского кино — Жан Виго.

Но Фернанделя не слишком занимали эти события. Можно поручиться, что он даже не слышал о многих из тех, кто в самом близком будущем принесет славу кинематографу. Он ошарашен и взвинчен неожиданной славой, пришедшей после премьеры «Избранника» (спустя семь лет он не без самодовольства запишет: «Этот день должен стать датой в анналах французского кино»). Пресса пела дифирамбы, прохожие оглядывались на улицах, жители города Валансьен увидели на экране свой коллективный портрет, оскорбились и обратились в суд… А затем — приглашение в Берлин, где «УФА» снимает руками Густава Учицкого трогательную мелодраму о человеке, потерявшем память и мечущемся по свету в поисках утраченной семьи, биографии, положения в обществе. «Человека без имени» играл живой, хотя и одряхлевший классик французского театра Фирмен Жемье. Было от чего вскружиться двадцатидевятилетней провансальской головушке…

Роли следуют одна за другой: а водевилях и фарсах, опереттах и скетчах, новых анекдотах и древних фаблио. Нехитрый набор реквизитов — биограф Фернанделя Карло Рим с удовольствием перечисляет их: «кальсоны, субретки, квипрокво, глухие тетки, постель, неуклюжий доброжелатель, волшебный шкаф, распахивающийся пеньюар и снова постель — все это добросовестно играло свою традиционную роль». И находит название — «панталонады».

«Забавы эскадрона» Мориса Турнера. Суперпродукция. Бюджет в несколько миллионов. Ремю, Габен (которого еще звали «Альбиносом»), Фернандель. И цвет. Всамделишный, лишь самую малость анилиновый, и у каждого актера свой — ярко-красный у Ремю, морской зелени — у Габена, фиолетово-баклажанный — у Фернанделя.

«Денщик поневоле», «Прекрасный свадебный день», «Ужас пампы», «Необыкновенный класс», «Полковой петух». Короткометражки. Морис Каммаж. И снова Туржанский, и опять Аллегре, и вновь Турнер. Поразительно, как он успевает все это делать! Едва вернувшись из Берлина, он отправляется покрасоваться в родной Марсель, заодно выступив в эстрадной программе с игривым названием — «О, какая комбинация!» с Алидой Руфф и непременным героем-любовником большинства своих картин — Андрексом. И снова фильмы. В те годы их было так много, что Фернандель сам путается в них, перевирает роли, названия, режиссеров и коллег по экрану. «Удача Анатоля», «Влюбленный гарнизон», «Безумная ночь», «Любовник консьержки», — даже пресса начинает воротить нос, так жизнерадостно и наивно повторяется актер в своих ролях. И пусть в том же 1933 году он восходит, наконец, на Олимп французской эстрады: «Мое имя засверкало на крыльях мельницы Мулен-Руж», пусть поет на одних подмостках с королевой шансонье Мистингет, кинематографическая слава, едва начавшись, начинает таять.

Он был не слишком повинен в этом: менялось время, становилось нервным и напряженным, XX век добирался, наконец, до самых глухих углов— отзвуками, дальними раскатами мировых событий. Не прошло и года после «Человека без имени», а в Берлине загорелся рейхстаг, и тот же Густав Учицкий торопливо снимал верноподданную картину в подчеркнуто монументальной поэтике нацизма. Фашизм поднимал голову и во Франции: на улицы Парижа вышли «Боевые кресты» и «Королевские молодцы». В антифашистской демонстрации шли рядом Торез и Блюм, Даладье и Эррио. В родимом Марселе, на улице, в пяти минутах ходьбы от бульвара Шав, убили югославского короля и французского министра.

В кино это проявляется не впрямую. Фильмы не о политике, они о людях, и время сквозит в безотчетной человеческой тоске, в постоянном ожидании слома, в угрожающем демонизме Жюля Берри, кочующего из картины в картину с ласковыми глазами гипнотизера и порывистыми жестами садиста, в отрешенной нервности Арлетти. И хотя «синема-бис» остается прежней, мотивы меняются, меняются сюжетные схемы, антураж,

география. И герои.

Это понимает и Фернандель. Критика показывала зубы не только потому, что «пришла, наконец, ее очередь». Инфантилизм героя, импульсивная радость существования оказывались не к месту, диссонировали с неуверенностью зрителя, готового сорваться с места, спрятаться, пересидеть; еще не уставшего от перемен, но уже взвинченного их неумолимостью. Зритель требовал других снов, требовал на экране себя — изменившегося, повзрослевшего, сегодняшнего.

И Фернандель меняет кожу. По инерции еще снимается в солдатских фарсах, мимоходом сыграв в паньолевской «Анжеле» одну из лучших своих ролей. И сбавляет темп. Кажется, будто он торопится завершить подписанные контракты, отыграть оставшиеся роли, чтобы, освободившись, ринуться навстречу переменам. Между тем ничего необычного тридцать шестой год, казалось, не сулил. Сценарий Поля Фекете, поставлявшего мелодрамы и комедии для всех кинематографий тогдашней Европы, малоизвестный режиссер Кристиан-Жак — все это предвещало очередную солдатскую историю, каких было уже полсотни и ожидалось в будущем не менее.

Она и была такой, укрепляющей души историей о хилом штафирке, прозябавшем под каблуком у богатой и властной супруги, об Иностранном легионе, о жесткой солдатской дружбе, об иссушенном солнцем Алжире и благородных колонизаторах, несущих в своих сердцах древнюю галльскую культуру. О храбрости, благородстве и мужестве. О боях в пустыне и чистой любви к временно падшей девице из армейского кабачка. О скромной розетке Почетного легиона на госпитальной пижаме героя, о коротком визите в Марсель, о беспрекословной жене, почтительно внимающей небрежным приказам супруга, о скором возвращении в Сиди-бель-Аббес, к ясной простоте боя. И о многом, многом другом.

Этот жанр был достаточно популярен во французском кино, и в картине «Один из легиона» не было ничего нового сравнительно с тем, что в десятках вариантов не сходило с экрана в те годы. И Кристиан-Жак, не нынешний, сделавший «Пермскую обитель» и «Фанфан-тюльпан», «Если парни всего мира…» и «Бабетта идет на войну», «Закон есть закон» и «Веские доказательства», — а тот молодой архитектор, ринувшийся в кинематограф и снимавший что попало, в какие угодно сроки, лишь бы набить руку, Кристиан-Жак не мудрствовал лукаво. И быть может, он сам не заметил, как не заметил и Фернандель, того, что случилось с их героем Фернаном Эспитальоном, которого они вместе сочинили в этой картине. Провинциала, научившегося взрослеть.

Научившегося задумываться. Искать выход из своего мирка. И важен здесь не сюжетный повод: колониальная комедия не стала любимым жанром ни режиссера, ни актера. Важно было, что тарасконец, вырвавшись, наконец, из домика с баобабом, неожиданно обнаруживал и за морем ту же сложность и неуютность мира.

Фернандель и здесь остается Фернанделем. Вот он исходит голодной слюной, алчно оглядывая купе в поисках пищи, но жена прикрикивает на него, и он замолкает. Но, спровадив ее на мгновение, он лицедействует перед случайными попутчиками, рассказывая о редчайшей своей хворости; когда он ест, он заглатывает воздух. Воздух не переваривается и поминутно грозит взрывом. Он стращает пассажиров, он предлагает им сейчас продемонстрировать безопаснейшую методу пережевывания пищи, чтобы, не дай бог, у почтенных коммерсантов не стряслось того же. Вот только наглядных пособий ему не хватает. И лихорадочно закатывая глаза и зажимая нос, он объедает соседей; сглатывает десяток яиц, холодную курицу, помидоры, апельсины, запивая все это вином. Он инфантилен и уступчив, но где-то прячется под застенчивостью жесткое хитроватое упрямство, то великое умение слушать и не слышать, которое всегда спасает слабых. Такова уж его биография: умер кузен, завещав жениться на своей вдове, — женился. Не велит супруга обедать — не обе-дает… когда она рядом. Его так и зовут — малыш — этого фатоватого тридцатилетнего буржуа с брюшком и провинциальными усиками. А он и есть из самой глухой провинции — из французской Канады, где провинциальная религиозность гугенотов стала не только верой — бытом, моралью, характером.

И каково же было пробуждение! «В Алжире Тартарен из Тараскона с первых же шагов широко раскрыл глаза. Он-то себе представлял волшебный, сказочный восточный город, нечто среднее между Константинополем и Занзибаром… А попал он в самый настоящий Тараскон». А если учесть, что попал в легион он не по своей воле, а по злоумыслию некоего проходимца Пьера Дюрана, подпоившего добродетельного провинциала, едва отвернулась Тутуна, и подло подменившего документы, — то состояние Тартарена из Канады можно себе представить. И Фернандель устраивает бешеный концерт солдатской самодеятельности, куражится на медкомиссии, закатывает глаза за самые уши, учиняет истерику, когда седоусый лекарь пальпирует ему бок, лупит ногой санитара, когда проверяют рефлексы, панибратски хлопает по плечу бравого капитана, пытается примерить его пробковый шлем — словом, ведет себя

тем испытанным образом, который действует на армейских, как красный платок на быка. И все ему сходит с рук, ибо сказано в уставе легиона: «Вы найдете здесь то, что искали: покой, забвение, исполнение долга». А что нужно еще Эспитальону, для которого оставшаяся в Марселе Тутуна страшнее мавританских разбойников.

И Малыш становится мужчиной: с удивлением рассматривает растущие бицепсы, боксирует с тенью, зверски выпятив нижнюю губу. Он уже уверен в своем бесстрашии, как подобает легионеру на переднем крае цивилизации. И если что-то его все-таки беспокоит, так это безутешная Тутуна, которая на все способна — даже проникнуть в расположение батальона, заручившись поддержкой военного министра, благо в отсутствие супруга ей привалило наследство в два с половиной миллиона. И Тутуна проникает, появляется на улицах Сиди-бель-Аббеса, едва не прервав его боевую идиллию, его робкое солдатское чувство к белокурой Мари. Но труба зовет полки в поход. Легион отправляется в пустыню, чтобы наказать одних арабов, напавших на других. Эспитальон совершит подвиг, будет небрит, как подобает солдату. И ранен, и спасет друга, и будет ползти по острым алжирским камням, и глаза его будут дики, а волосы встрепанны, как во время ссоры с Тутуной. И будет бесноваться от безделья в госпитале, одолевая раненых своими заботами, и вернется домой, чтобы приструнить Тутуну, распорядиться миллионами и снова уйти под знамена.

Все это будет в фильме сполна. Кристиан-Жак не скупится на штампы, словно любуется своим умением так лихо свести их вместе, наложить один на другой, снова развести в стороны и подать на блюдечке. И следа иронии не заметить в этой нравоучительно-патриотической картине, поглядев которую, все Тартарены должны были броситься со всех ног на призывные пункты легиона.

Этому трудно поверить, тем более что в том же году Кристиан-Жак проявит свою склонность к пародии и изысканной издевке во «Франциске первом», «Ловкачах из второго округа», «Жозетте». Потому и в «Одном из легиона» хотелось бы видеть пародию на колониальный жанр. Однако ничего, кроме крепко сколоченного сюжета, в картине не найти.

Между тем и этого было достаточно. В фильмах Кристиана-Жака Фернандель неожиданно меняет жанр. Отныне полем его деятельности становится приключенческая комедия. На смену мюзик-холльной статичности картин Аллегро и паньолевских комедиодрам приходит действие. Фернандель не успевает поворачиваться под ударами судьбы, перевести взгляд с одного

пейзажа на другой, перевести дух; вокруг него все меняется, все течет, не стоит на месте, действительность обнаруживает неожиданную текучесть, пока действие не завершится некиим оптимистическим финалом — ненадолго, чтобы в следующей картине все началось сызнова.

Потому так важна была для Фернанделя работа с Кристианом-Жаком, мастером точной, математически рассчитанной интриги. Режиссер не скрывал этого. Он писал однажды: «В Академии нас научили строить. Любое строительство, будь то промышленное, художественное или архитектурное, основано на одних и тех же непреложных принципах. Строить можно только по плану. Импровизация здесь невозможна». И архитектор возводит здание интриги, выверяет пропорции, подравнивает углы, шлифует шероховатости. И это тоже порождение давней и прочной традиции театра бульваров, той, о которой говорил ранее Рене Клер; «Классическая французская пьеса — это пьеса математическая. Драмы Расина и комедии Мольера математичны. Математична архитектура площади Согласия в Париже. И эти же черты содержит бульварный водевиль, конструкция которого несет в себе нечто от суровости формы классического театра». Это подтверждение единомышленника — Клер постоянно обращался в те годы к драматургии классиков театра бульваров — Скрибу, Фейдо, Лабишу, создавшим жанр, получивший в литературоведении не слишком наукообразное, но точное наименование — «хорошо скроенная пьеса».

Эта традиция просматривается в бесчисленных, похожих один на другой и именно своей математичностью безошибочно привлекавших зрителя сюжетах Жюля Верна и Эжена Сю, Понсона дю Террайля и Габорио. И ничего удивительного не было в том, что приключенческая драма и комедия с такой быстротой заполонили французский экран второго ряда.

Пусть в залах для элиты режиссеры исследуют глубины человеческой психологии, и экран становится похожим на операционную, а камера на скальпель. Это для тех, кто понимает. А на экранах предместий — для тех, кто только ощущает приближающуюся грозу века, — идет повальное бегство из вавилонского столпотворения столиц, подальше от политики, от анализа, от трезвости. И чем дальше, чем невозможнее для отождествления со знакомым, обыденным, привычным, тем лучше.

Выросший из той же бульварной традиции, Фернандель был идеальным персонажем этой «драматургии бегства».

Здесь не имеют значения мотивировки, достоверность, чем

условнее, тем бравурнее финальная победа Фернанделя, которую он одерживает за своего зрителя. И Кристиан-Жак, видимо, уловил это еще в «Одном из легиона», нагромождая штампы, и не только режиссерско-актерские, но и зрительские, — зритель заранее представляет себе историю своего героя, он к ней психологически подготовлен, он множество раз придумывал себе такие же. Он только не знает частностей, деталей и околичностей, а они-то нечаянной своей реалистичностью и сообщают истории характер почти документальный. И оказывается, что сама логика интриги берет в этих фильмах верх над своей условностью.

Эти истории банальны потому, что рассчитаны на самого широкого, самого «невзыскательного», но взыскующего утешения и забвения зрителя. Они дают ему толику приключения, эмоций, нервной дрожи, конденсируя это до лубочности бульварного романа, чтобы завершить в финале непременной победой добродетели и элементарной честности. Фернандель — один из них, только ему приходится больше и интенсивнее переживать. А кроме того, он еще умеет петь и танцевать, и приключенческая комедия щедро предоставляет ему возможность проявить все, на что он способен. И герой его поет, пляшет и играет на всех музыкальных инструментах, попадает в головоломнейшие передряги, его окружают экзотические разбойники и роскошные блондинки. Он попадает из грязи в князи, и обратно, он, музыкант из третьеразрядного джаза, клерк из банка, снедаемый безудержным воображением, которое не дает ему покоя.

За примерами ходить недалеко, достаточно ткнуть пальцем в любой его фильм тех лет. Вот, пожалуйста. «Пять су Лавареда», поставленный безотказным Каммажем.

Непроходимые джунгли, снятые возле Ниццы. Если приглядеться, может оказаться, что сквозь пальмы просвечивают виллы Сан-Тропез. Но лучше не приглядываться. Куда завлекательнее то, что происходит на берегу картинно бушующего моря. Разукрашенные дикари пляшут вокруг белого бородача, привязанного к дереву. Рядышком кипит на огне котел. В котле варится Фернандель, скалит зубы, ужасается, изображает страдания. Но вариться не перестает. В небесах жужжит самолет. Дикари в панике. Недоваренный Фернандель переворачивает котел, спасает бородача и его очаровательную спутницу. Он деловит, порывист, неустрашим, пребывание в котле не слишком повредило ему. Добывает в кустах резиновую лодку, надувает. Лодка в море. Стрела пробивает борт. Фернандель надувает снова. Точка. Ничего этого не было. Арман Лаваред «завирает» об этом своим друзьям, таким же нищим музыкантам, как он сам, в

маленьком парижском бистро. Они не верят, а он и не старается быть достоверным. Может, он все это и придумал, что особенного, — но он все это пережил сейчас, на глазах у слушателей.

Не правда ли, и это знал когда-то Доде? «…В конце концов наш добряк сам стал верить, что побывал в Шанхае, и, рассказывая в сотый раз о набеге монголов, он уже говорил самым естественным образом:

— Тогда я вооружаю своих служащих, поднимаю консульский флаг и — трах-тарарах! — из окна в монголов».

Помнится, Тартарену так и не удалось отвертеться от путешествия в Алжир. Не удалось и Лавареду. Как водится в бульварном романе, покойный чудаковатый дядюшка завещал Арману круглую сумму, если тот совершит путешествие вокруг света с пятью су в кармане. Нечто подобное Фернанделю придется повторить лет двадцать спустя в американском фильме «В восемьдесят дней вокруг света» по роману Жюля Верна, первым использовавшего эту ситуацию. Автор сценария не слишком утруждал себя: все развивается, как у классика, хотя имя его даже не упоминается, а имена героев старательно изменены. Но все те же арбитры, назначенные покойным Андре Ришаром, — в случае неудачи наследство будет разделено между ними — воздвигают на пути Лавареда самые немыслимые препятствия, снюхиваются с отпетыми головорезами и предают его в руки полиции всех цивилизованных стран. Все так же мутят воду случайные бандиты и магараджи, контрабандисты и заговорщики, свергающие одного князя и подсаживающие на трон другого. Все так же чистая и невинная Одетта (она же дочь одного из арбитров) разрушает козни папы и его компаньона, едва не лишается невинности в лапах ужасного бандита Сильверо, как две капли воды похожего на Лавареда. Все так же Лавареда принимают за Сильверо, и он балансирует на самом краешке крыши небоскреба, по ошибке надевает концертный фрак знаменитого фокусника, вываливается в нем на сцену, чтобы переворачивать ноты пианисту с красивой русской фамилией Тартиновичев, играющему «симфонию тишины». Из фрака вылетают голуби, падает кролик, разбегаются белые мыши…

Но все это — только начало. Объединенные силы арбитров, полиции и гангстеров заманивают Армана на электрический стул, представив Синг-Синг как один из павильонов Голливуда. И обритый наголо Лаваред, поеживаясь на прохладном орудии казни, старательно закатывает глаза, рисуется, изображает смущение вперемешку с наглостью, дает интервью журналистам, глубокомысленно рассуждая о кинематографе. «Мне не нравится

декорация, она далека от реальности, — замечает он, пока неторопливые служители прилаживают электроды к его голове и проверяют контакты, — я впервые на съемке, но постараюсь привыкнуть». Разумеется, в последнюю минуту все выяснится, и влюбленные улепетнут от гангстеров по крышам. Спрячутся в каком-то склепе, в инкрустированном гробу доберутся до Калькутты — окажется, что они попали на корабль, перевозящий умерших китайцев из Штатов на родину. Потом Лаваред едва не женится на туземной принцессе, затешется в ансамбль баядерок, прибудет в Каир, и т. д. и т. п., чтобы закончить вояж в Париже солидным наследством и нежным взглядом Одетты.

И весь этот Жюль Верн — в торопливо и топорно выстроенных декорациях, усталых баядерках из «Мулен-Руж», в небоскребах, качающихся под каблуками, в измученном слоне из парижского Зоо, едва не умершем от старости на глазах магараджи.

Какое это имело значение? Тартарен получил свою толику приключений, вырвался из будней и достиг искомого — покоя, благоденствия, тихого семейного счастья.

«Пять су Лавареда» были одной из самых кассовых картин в довоенной фильмографии актера, хотя и не лучшей. Кристиан-Жак делал то же самое не в пример тоньше Каммажа. Он принимал своего актера, как данность, не старался ничего навязывать. Фернандель должен был оставаться Фернанделем — это правило было одним из главных, — остальное же зависело от профессиональной ловкости режиссера. А этого Кристиану-Жаку было не занимать. И его Фернандель изысканнее, и поступки его осмысленнее, и бегство занимательнее. Правда, маска Фернанделя менялась в те годы независимо от желаний того или иного режиссера. Это уже не тот искренний провинциальный недотепа. Он остался провинциалом и в столице, но погрустнел, в глазах его появилась легкая тень — пока еще только тень — неуверенности. Он не потерял еще наивности и непосредственности, но начинает утрачивать способность радоваться жизни оттого лишь, что живет, дышит, пьет.

Другое дело, что Кристиан-Жак понимал это лучше других. И пусть и в его «Эрнесте-мятежнике» налицо весь набор штампов: белое море и синий пароход, мужчины в широчайших белых штанах, кургузых пиджачках и бабочках под крутыми подбородками, дамы в шляпах-бубличках, юбках по щиколотку, декольте — чуть повыше, оркестр, наяривающий всю дорогу от Гавра до Сан-Франциско какое-то «Под знойным небом Аргентины». Все, как у людей, как на рауте у принцессы Мирамар или баронессы Пти-Дюран. Только вот что-то фальшивит в этом

салонном танго, фальшивит и в самом буквальном смысле унылый аккордеонист Эрнест Пюк, которого доводит до колик невидимая другим океанская качка.

Наверно, и для «Эрнеста» было бы не трудно разыскать в обширной классике бульварного романа сюжетный двойник. И, наверно, Жан Перре, сочинивший одноименный роман, ставший бестселлером сезона, за недостатком времени не задумывался над тонкостями эпохи: он просто поставлял провинциалам развлекательное чтиво. Но злоключения неудачливого аккордеониста на беспокойном латиноамериканском континенте были продиктованы не только традиционной для Франции экзотичностью географии: еженедельные, почти семейные в своей буколичности государственные перевороты в банановой республике «Кукарача» были столь незамысловаты и даже симпатичны, что никак не могли вызывать у зрителя ассоциации с предгрозовой европейской тишиной.

Кристиан-Жак совершает этот переход от размеренной тоски Парижа с легкостью и блеском мастера на все руки. У него играет все, даже самое случайное, ибо в любой такой случайности кроется возможность неожиданных эскапад, превращений, мистификаций. Скажем, чем может грозить неосторожный взгляд на привлекательную блондинку, сидящую за ресторанным столиком? Красота ласкает взор, к тому же помогает отвлечься от докучливой морской болезни. Но все последующие треволнения Эрнеста начнутся с этого невинного взгляда. Разгневанный супруг продемонстрирует ему свои феноменальные бицепсы, потом рванет на себя и небрежно отбросит рукава концертного фрака, затем примется за нос и уши и напоследок наградит неласковым прозвищем «осел с лошадиной челюстью». Потом выговор, случайная выпивка с горя в маленьком кабачке в Сан-Франциско. И уйдет белый пароход, и Эрнест останется один в чужом городе, без языка, без паспорта и денег, с одним лишь аккордеоном в руках. Но вскоре утонет и аккордеон, и не с кем слова сказать, некому пожаловаться на судьбу. И подойдет к нему морской волк с распахнутой грудью, на которой не поймешь, чего больше — волос или татуированных дамочек, якорей и виселиц. Моряк пообещает помощь, и Эрнест будет плакать в рюмку с коньяком, пока не придет пора расплаты, пока моряк не заставит его, упившегося и несчастного, взять бутылку и тюкнуть негра-кабатчика по могутному черепу, чтобы забрать выручку. И качающийся Эрнест будет примериваться, ибо перед глазами его пляшут два негритянских затылка, потом четыре, и он боится промахнуться и ударить не того. А потом в кассе не окажется денег, и только тихий негр будет лежать на заплеванном полу. И

Эрнест бросится со всех ног куда глаза глядят, лишь бы домой, в тихую, тоскливую Францию, и так и не узнает, что негр жив, что волосатый Тонио разыграл все, как по нотам, что уже шестьдесят молодцов поставил ему негр таким образом на корабль, отправляющий белых рабов на банановые плантации Кукарачи. Об этом Эрнест догадается позже, только на корабле, где матросы разденут его и сбросят в трюм, а он схватит пустую бутылку и ринется наверх, чтобы расправиться с Тонио, как с тем негром. И будут колыхаться стены каюты, и внутри будет шум и треск, и звон стекла, а потом Эрнест вылетит на палубу и станет выплевывать по одному свои уникальные зубы. И то же повторится на плантации, когда Эрнест отправится в медпункт, и снова заходят ходуном стены палатки с красным крестом, и мы поймем, что единственное лекарство здесь — дубинка. И опять некому пожаловаться, не с кем поговорить: единственный француз, последняя надежда, и тот — нем, и зовется потому издевательски — Демосфеном.

Эта невозможность поговорить, пожалуй, самое страшное, что переживает Эрнест на банановой каторге. «Как бы мы ни старались, мы все-таки латинская нация, и мы любим красноречие», — писал Клер, герои которого тоже не могли обойтись без собеседника. И услышав, наконец, в директорском кабинете родную речь, Эрнест заберется в коттедж, удобно рассядется в кресле, нальет себе оранжада. Он благодушествует, ибо француз всегда поймет француза, ибо для него все содержится в диалоге, в обмене мнениями, в чисто словесной победе понимания над непониманием.

Но наивность в стилистике Фернанделя требует немедленного наказания. Директор оказывается мускулистым супругом с белого парохода, и Эрнеста снова выносят на руках. И он опять будет валить лес и вялить бананы, пританцовывать у конвейера, носить мешки и падать с ног. А потом его немой компатриот учинит бунт и уведет разноязыких каторжников в джунгли, и попадет с ними в плен к какому-то мятежному адмиралу на белом коне. А Эрнеста, как водится, приговорят к смерти, и он попытается сбежать, но глупая лошадь принесет его обратно, и его приговорят снова, и аккордеонист станет рассказывать военному трибуналу, перевитому с ног до головы пулеметными лентами, о своих злоключениях, а трибунал едва не лопнет от смеха и позволит приговоренному поиграть перед казнью на чьем-то полуразвалившемся аккордеоне. И, конечно, губернатор, услышав музыку, доносившуюся из темницы, призовет музыканта пред светлые очи, и Фернандель, раздевшийся до белья, понесет свои одежды в руках, а когда он

уже смирится с мыслью о гибели, выяснится, что ему предстоит служить гусельником у губернатора, а чтобы правосудие свершилось — приговор вынесен, люди собраны, — будет расстрелян мятежный адмирал.

Счастливый Эрнест в необозримом сомбреро и брюках, отороченных колокольцами, продемонстрирует своему новому хозяину все, на что способны «Фоли-Бержер» и «Мулен-Руж», вспомнив с отчаяния все, чему учила его Мистингет: будет вилять бедрами, реветь и плясать не то сарабанду, не то что-то еще более испанское. Но это губернатору не понравится, и он снова решит казнить Эрнеста — завтра, когда захватят поезд из Кукарачи, с деньгами и прекрасной американкой. Эрнеста сунут в ту же камеру, и он привычно изольет свою тоску немому Демосфену, 'И даже не удивится, когда тот вдруг откроет рот и заговорит. И тюкнет по Демосфенову наущению по черепу негра-надсмотрщика, и снова начнется бунт, полетят стекла, затрещат стены, а заключенные, вскарабкавшись на коней, помчатся в погоню за губернатором, отправившимся грабить поезд. И, как водится, в ящиках с апельсинами откроются американские гранаты, карабины и пулеметы, и губернатор будет гладить белые колени очаровательной американочки с белого парохода, а ее подлый муж падет на колени под пистолетом волосатого Тонио. А Эрнест ворвется в салон-вагон с четырьмя пистолетами в руках, в ковбойке и черных усах, и снова попадет в беду, и губернаторская челядь поставит его к стенке и начнет метать в него ножи. А потом губернатору придется все-таки просить пардону, и Эрнест подхватит даму под белу ручку и отправится к поезду, и поплывут латиноамериканские пейзажи, и супруг будет бежать за поездом, пока не выбьется из сил, а аккордеонист и его дама, обнявшись, уедут в голубую даль.

И будет еще многое другое: нелепые случайности, совпадения, несообразности. И никто не спросит с Кристиана-Жака: всем отлично известны правила игры, где отсутствие мотивировок — закон, где каждый может быть каждым, где забава идет вперемешку с откровенной пародией, а кокетство с точными и сатирическими околичностями быта, времени, нравов. Ибо все это — игра, в том самом, ныне утерянном виде, где вся жизнь разыгрывается в миниатюре, в переводе на язык всем понятных штампов и стереотипов, которые относятся не столько к конкретным вещам, сколько к их восприятию — в таком-то году, в таком-то месте, такой-то группой; где никто не ищет логику обыденности, ибо ее нет здесь, и быть не может, и не должно. Здесь царит логика всеобщего балагана и переполоха. Об этом писал вечный современник Фернанделя Рабле: «Одна часть людей

переоденется для того, чтобы обманывать другую часть, и все будут бегать по улицам как дураки и сумасшедшие; никто никогда не видел еще подобного беспорядка в природе». И, анализируя роль игры в «Пантагрюэле», М. Бахтин заметит: «Игра выводила за пределы обычной жизненной колеи, освобождала от законов и правил жизни, на месте жизненной условности ставила другую, более сжатую, веселую и улегченную условность».

Игра освобождает сюжет бульварного романа от прямых примет реальности, но психологический портрет времени, те внутренние течения, которые бурлят в коллективном характере народа, быть может, неосознанно для него самого, просматриваются в игре достаточно отчетливо. Кристиан-Жак — один из мастеров этой игры. И потому с таким недоумением приходится порой читать печатные вздохи об его «коммерциализации». Одна из статей даже кончалась на высокой патетической ноте: «Так возмутитесь же, мэтр Кристиан-Жак!» Услышав этот призыв, режиссер, наверно, не мало бы подивился: всю жизнь свою он делал крепкие фильмы, самую малость заставлявшие призадуматься, полной мерой развлекавшие игрой в жизнь. И, может статься, даже в картине «Если бы парни всего мира…» режиссера больше интересовала сама сюжетная щель, открывшаяся в полузамерзшем от холодной войны мире, чем сентиментальный гуманизм характеров и перипетий. Ситуация и идея здесь просто совпали, как не совпали, скажем, в «Веских доказательствах», где идея — сама по себе, это Бурвиль, а ситуация — сама по себе, это Марина Влади и Брассер. Раз на раз не выходит, мог бы сказать режиссер: сегодня выигрыш, а завтра проигрыш, как и положено в настоящей игре.

Между тем игра в экзотику не могла продолжаться бесконечно: уж слишком был ограничен набор кирпичиков, из которых складывалась интрига фильма приключений. Слов нет, Латинскую Америку, Азию, мавританский Восток можно было тасовать в любом количестве комбинаций, но сюжетные схемы повторялись, на штампы восприятия накладывались штампы исполнения, актер терял популярность. «Вся эта группа фильмов, — писал Кракауар, — преклонявшихся перед экзотическим реквизитом, напоминала сон заключенного». Но даже заключенного нельзя приговорить к одним и тем же снам, и зритель требовал разнообразия. Драматургия бегства сама по себе оставалась необходимой, нужно было найти лишь новое направление бегства. И Кристиан-Жак находит его первым: открывая перед тарасконцем возможность побега в прошлое. Это отнюдь не тот мотив, на котором основывались бесчисленные картины о «добром, старом времени» начала века, когда все еще

казалось сделанным на века. Фернандель играл и в таких картинах: знаменитые «Забавы эскадрона» были одной из них. Но время это было слишком близким и при желании легко отождествимым с предгрозьем второй мировой войны. Бежать надо было дальше — в наивный, забавный и жестокий мир средневековья. И Кристиан-Жак делает «Франциск первый» — бурлескную фантазию, в которой открывает на экране мотив «Янки при дворе короля Артура», по сценарию опять же Поля Фекете, на этот раз тряхнувшего воображением и придумавшего поистине оригинальный сценарий, во многом предвосхитивший позднейшую работу режиссера — «Фанфан-тюльпан» — своим ироническим взглядом на национальную историю, балаганной ревизией многих святынь из школьных учебников, бравурностью и непринужденностью сюжета, достойного, а, впрочем, частично и почерпнутого из лучших средневековых фаблио. Но «Фанфан» был сделан во всеоружии киноискусства пятидесятых годов и был картиной сатирической. «Франциск» — фильм иного времени, иного жанра, иной подоплеки.

Кристиан-Жак еще не может позволить себе просто так, без объяснений, бросить своего героя в средневековье — зритель может не понять, что и как, а значит, — не примет. Мотив еще нов и для режиссера, и Кристиан-Жак разворачивает предысторию, открывая фильм стандартной панорамой Парижа, той иероглифической банальностью мансард, выходов из метро, холмов Монмартра и целующихся парочек, без которых не обходится ни одна картина «из французской жизни». Место действия названо, представлены и герои: бродячий театр Рафаэлло Каскароне раскидывает свои шатры, чтобы представить уважаемой публике музыкальную трагедию «Франциск первый» о любви благородного сеньора к менее благородной дворянке. И Фернандель, в тельняшке с оторванными рукавами, кепочке пуговкой и шейном платке, немедленно взбирается на сцену и выводит хриплые фиоритуры, фальшивит, путает слова, ненароком лобызает хорошенькую партнершу, несет околесицу, темпераментно размахивает руками, как Тальма перед генералом Буонапарте. Он кокетничает с хозяином — он же композитор, он же режиссер, — с партнершей, нечаянно затягивает платок на шее, и глаза его выскакивают из орбит от неожиданного удушья. Он не дает никому рта раскрыть, и партнерша в сердцах бросает: «Ему бы лошадь играть, а не рыцаря». И все они борются с вполне понятным желанием накостылять ему шею и погнать прочь, но… делать нечего, у тенора флюс — и Онорена приходится умасливать комплиментами. А он охорашивается, он поводит плечами — четыре года ждать роли, знать наизусть, завидовать и

— дорваться. Хотя, положа руку на сердце, он не слишком уверен в своих силах. И не то чтобы он знал подлинную цену своим способностям, он просто боится, что неожиданное счастье скоро закончится и его сгонят со сцены.

Онорен отправляется за куражом к соседу, бродячему «графу Калиостро», фокуснику и гипнотизеру, старательно загримированному под Вернера Краусса из давнего немецкого «Кабинета доктора Калигари», в залатанный шатер, набитый черепами, скелетами, чучелами и лампами Аладдина, прочим чародейским инвентарем, позволяющим окунуться в таинственный и страшноватый мир мистики и тихого ужаса.

Здесь начинается пародия — откровенная и радостная. Кристиан-Жак забавляется с редким удовольствием. Рука его легка, как прежде, но на сей раз он коллекционирует не штампы, а новехонькие, не тронутые ни временем, ни коллегами гэги, остроты, кунштюки. Эта пародия не сатирична и потому направлена на все, что можно выжать из сюжета. И — что с Фернанделем еще не случалось — на самого героя. Магнетические пассы Калиостро, бездонно-атропиновые глаза его меланхолической дочери, загробный голос: «Ты не будешь играть эту роль, ты проживешь ее в Амбуазе, у Франциска первого». Онорен проваливается в неведомое, смешно скашивая глаза. Монтажный стык — Онорен в одежде шевалье, загодя приготовленной гипнотизером, неуверенно переставляя ноги, спускается в средневековый кабачок. «Где я?» — «В Амбуазе» — «А какая эпоха?» — «Ренессанс. Разве вы не видите мебель». А чтобы пародия была еще откровеннее, Кристиан-Жак поднимает за стенами погребка шум и гвалт. Это приехал король Англии, Генрих восьмой, на предмет заключения с Франциском «Антанты Кордиаль», сердечного согласия.

Но все это позже — пока эпоха остается за стенами кабачка, а режиссер строит романтическую интригу в испытанном духе той самой драматургии, которую показывает парижанам Рафаэлло Каскароне. И какая-то матрона с очень знакомым лицом (в средневековом путешествии Онорена все персонажи наделены внешностью его парижских знакомцев) немедленно втягивает пришельца в не совсем понятную игру с блудливой супругой, ревнивым супругом, сластолюбивым королем, переодеваниями, мнимым родством, краденными поцелуями и здоровым средневековым цинизмом. Но ради театра Онорен готов на все: «Я отсутствовал в Ам- буаэе пятнадцать лет? Пожалуйста. Я брат этой знатной синьоры? Ради бога. Я был у нее вчера ночью? К вашим услугам». Он путается в шпаге, болтающейся на боку, требует бутылочку «пасти» и удивляется, что еино это еще не

родилось на свет. Потом вскидывает шпагу на плечо и выходит из кабачка в радостный мир Ренессанса.

Любопытно, что он и здесь принимает все всерьез, без сомнений и колебаний. Он, кажется, даже не слишком удивлен тем, что оказался в Амбуазе, тем, что видит вокруг, исключая разве что частности: костюмы, словечки, привычки. Он и в Париже ввязался бы в такую же историю, и там был бы «любовником для битья». И Фернандель откровенно лицедействует. Но для Кристиана-Жака романтическая интрига лишь повод для забавы. Потому так откровенно красноречивы и ироничны его персонажи, недаром любимая поговорка ревнивого супруга Феррана: «Мы, слава богу, не в средние века живем». Как и Онорен, все они играют написанные заранее роли, с той разницей, что им известны последствия каждой реплики, а Онорен импровизирует, не предполагая возможных осложнений и комических катастроф. И когда Ферран, справедливо не поверивший в сомнительного братца, предлагает решить спор «божьим судом», Онорен легкомысленно соглашается.

Но у Фернанделя за первым импульсом всегда следует обратный ход. «Что это за божий суд такой?» — размышляет он, вынимает из заднего кармана средневековых штанишек энциклопедию Ларусса, читает с выражением вслух: «Вода, раскаленное железо, крест. Только смертью можно доказать свою невиновность». Среди знаменитых бойцов прошлого Ларусс называет и его — Онорена Лябельроза.

И вот — поединок. Зеваки, разносчики, знатные дамы. Фанфары. Короли с царедворцами. Придворные злословят: Ферраньера спит с королем. Выходят бойцы. Онорен оглядывается, но стража уже окружила импровизированный ринг, и Онорен мгновенно и жизнерадостно приветствует зевак, вскидывая руки кверху. При желании этот жест можно счесть знаком поражения, но в те наивные времена он не приобрел еще этого оттенка, и Онорен лицедействует дальше. Он и здесь остается актером — плохим, провинциальным, а потому немедленно вызывает симпатию. У всех, кроме Феррана, съедающего его недобрым черным взглядом. И пусть прекрасная Роланда шепчет обреченному парижанину, что супруг ее знает тайные приемы, Онорену море по колено — за поясом у него пистолет, которым не забыли снабдить его Калиостро с Кристианом-Жаком. Правда, пистолет отнимут и Ферран начнет гонять полуголого Онорена по всему рингу, а тот станет докучать графу своей предсмертной любезностью; правда, шпаги треснут и начнется рукопашная, в которой не разобрать, кто где, и Онорену придется худо. Но парижская школа драки старше амбуазской на

четыреста лет, за которые божий суд давно превратился в вульгарную потасовку.

И с высоты двадцатого столетия хитроумный парижанин подсунет Феррану его, Феррана, собственную ногу, и тот будет ломать ее, выбиваясь из сил, а Онорен стоять рядом, с любопытством ожидая, чем же кончится это единоборство.

И будет триумф. Его позовут во дворец, представят венценосцам, пустят танцевать с камеристкой королевы. Сбудутся самые немыслимые мечты провинциала. Перед неудачливым актером откроется сверкающая шелком и золотом страна Несбывшегося, где на каждом шагу — герцоги и графы, бароны и виконты, где танцуют не пошлые танго, а благородные котильоны. И пусть Онорен путается в бесконечном шлейфе партнерши, пусть сметает со своего пути жеманные парочки — он счастлив, и с лица его не сходит блаженнейшая улыбка. Она захватывает соседей, распространяется по залу, идет волнами во все концы пятнадцатого столетия. И когда танец кончается, Онорен что было сил хлопает в ладоши, требуя повторения. А потом, расплываясь от благодарности за это счастье, он научит благодарных слушателей плясать фокстрот, и весь Амбуаз пустится в новый танец, и королевский двор станет похожим на дансинг средней руки.

В Амбуазе, четыреста лет назад, он располагается, как у себя дома. И это естественно — немногое прибавилось с тех пор во Франции: аплодисменты, метро, фокстроты да немногие удобства быта, которые он захватил с собой в прошлое: пистолет, зубную пасту, электрический фонарик, карманную энциклопедию. Но все это с лихвой искупается авантюрностью и яркостью «доброго старого времени». А неприятности? Разве они многим хуже постоянной неудовлетворенности собой, всем, что составляет хмурое и бесцветное бытие Онорена в тридцатых годах нашего века? И Онорен с радостью вживается в новую ситуацию, готовно делясь всеми благами цивилизации, заключенными в Ларуссе. С торопливостью начинающего кудесника он сообщает женатому еще по первому разу Генриху восьмому о тех шести женах, которые еще ждут своей очереди в будущем; герцогу Монморанси с точностью до суток объявляет дату героической гибели, не забыв присовокупить: «Но вы будете маршалом Франции»; зачитывает какому-то гурману рецепт приготовления итальянской колбасы… Выстраивается очередь, и, слюнявя пальцы, он торопливо листает Ларусс, запинаясь лишь на тех искателях истины, которые по незначительности биографии в энциклопедию не попали. А заодно предлагает августейшим хозяевам блестящий способ пополнить пустеющую казну; нужно только выпустить

внутренний заем — облигации под пять процентов годовых. «А потом?» — интересуются венценосцы. «А потом — новый заем, и все идут на приманку».

Здесь Кристиан-Жак единственный раз касается сложностей эпохи, которых не замечает Онорен, пока они не коснутся его самого. Таковы законы жанра, математическая логика интриги, отсекающая существо ради чистой забавы. Но кто бросит камень в режиссера за то, что он так и не рассказал о Франциске первом, о «короле-краснобае, который говорит так хорошо, а действует так худо; непостоянном в своих решениях еще более, чем в своей любви; этом неблагоразумном, ветряном человеке; этом Янусе; этом флюгере». Это писал о Франциске историк Мишле. Ему вторил Анатоль Франс: «Король-рыцарь с горячей кровью и тощим мозгом». Не правда ли, что-то в этой характеристике относится и к Онорену, хотя по внешности он совсем не таков: и поесть не любит, и выпить. Приударить за красоткой — это пожалуй, но почти всегда безуспешно. Но режиссер, строя свое здание, даже не заглянул в тот томик Ларусса, который подарил Онорену. Его Амбуаэ оказался пустым: ни аббатов, ни королевских шутов, ни певчих, ни пажей, ни стряпчих — никого из тех, кого увидел здесь и записал некогда друг Рабле Бонавентура Деперье в своих «Новых забавах и веселых развлечениях». Нет здесь и его самого — ученого и сатирика, остряка и обжоры. Онорену должно было бы понравиться его жизненное правило: хорошо жить, веселиться, хохотать — «ртом, носом, подбородком, горлом, всеми нашими пятью органами чувств, а вдобавок еще и сердцем».

Это свидание не состоялось, ибо режиссера интересовала в эпохе лишь ее поверхностная комическая фактура, забава в самом чистом виде. И он сталкивает Онорена с привидениями и инквизицией, чтобы герой щелкнул всеми зубами: «Боже мой, и это эпоха моих предков». Это эпоха его предков, эпоха козней и интриг, уже облеченных в принципиально-идеологическую одежду, эпоха пыток и убийств из-за угла, эпоха инквизиции, одетой в балахоны, срисованные с нынешнего ку-клукс-клана.

…Онорен попадает в ловушку. Он идет за Ферраном в туман подземелья, свежеиспеченный французский граф и английский герцог, чтобы спасти Францию, воззвавшую устами Феррана. И видит в тумане дыбу, колесо, испанский сапог, и орудия пытки в жарком огне, и палача, скрестившего на груди волосатые руки, словно в музее Гревен. Онорен оглядывается: подвал и в самом деле похож на музей, а люди в капюшонах с крестами — это, видимо, экскурсия монахов, изучающих кровавую историю прошлых лет. Его ведь предупредили: «Мы, слава богу, не в

средние века живем», так что пугаться нечего. И Онорен без излишнего любопытства, чтобы не уронить герцогского достоинства, оглядывается вокруг и очень обижается, когда палач набрасывается на него. «Это что, опять божий суд?» — удивляется он и грозит пожаловаться монархам. Но все происходит, как в плохой пьесе: заковывают руки, заковывают ноги, начинается пытка. «Где взял волшебную книгу?» — вопрошает Ферран, а в это время козленок лижет Онорену пятки, обильно политые соленой водой, и несчастный хохочет из последних сил. «Где взял книгу?» — злится инквизитор с лицом Антонена Арто из «Страстей Жанны д'Арк», и палач ввинчивает воронку в отверстую Оноренову глотку и наполняет шевалье скверным вином. Булькает огромный живот, но Онорен просит еще, он почти счастлив: все эти серьезные люди собрались здесь ради него, переоделись и даже согрели своим адским огнем сырой подвал. И в очередном приступе благодарности сам просовывает голову в «испанский воротник» и просит палача закрутить покрепче. Потом ему надоедает эта игра и он зовет на помощь привидение — симпатичного, хромого и простуженного Жюля, которому мимоходом помог разыскать могилу собственноручно убиенной супруги и тем успокоил навеки вечные его неспокойную душу. Кристиан-Жак позволяет своему герою испить полную чашу средневековья, чтобы затем вышвырнуть его в наше столетие. Полицейские выводят его из подземелий метро, где он, видимо, и провел в действительности часы своего побега. На нем изрядно помятый и потрепанный костюм шевалье, лохматый парик, шпага путается в ногах, а перед глазами— те же лица, но в затрапезной парижской одежонке. В участке Калиостро объясняется с комиссаром, и Онорена отпускают. Он опять в старой тельняшке, и Элиза подливает ему вино, а он хлопает в ладоши, требуя повторения. Снова репетиция, и Онорен резко выбегает на сцену: теперь он знает, как надо играть, он хлебнул реализма, он просто повторит то, что видел… Но флюс рассосался, тенор выздоровел. Онорену нет места в этом упорядоченном мире. И он бросается к Калиостро снова: «Я хочу обратно, хочу вернуться к Франциску!»

Снова бал во дворце, гремит фокстрот, прекрасная Роланда строит глазки очередному кандидату. Лакеи распахивают дверь, вбегает Онорен. И придворные склоняются перед герцогом, вернувшимся из дальнего вояжа… Так кончается самое далекое путешествие тарасконца. Он нашел убежище. Надолго ли? Не придется ли эмигрировать дальше — к Меровингам, Каролингам или совсем уже к Верцингеториксу, чтобы находить спокойствие и снова терять, и бежать все дальше. Вечно продолжаться это не может — уж больно коротка и одинакова история человечества:

интриги и дрязги, неустроенность и страх перед будущим. И в перерывах между путешествиями тарасконец пытается устроиться дома, придумать еще одну игру, не поднимаясь с теплого кресла, — заторопиться за модой, поветрием, коллективным психозом.

Просто удивительно, как захватывали кинематограф изменчивые моды тридцатых годов. Спорт, авиация, джаз — сегодня это мирно уживается вместе, и если рождает эпидемию, то небрежно, походя. А тогда — десяток за десятком выстреливаются авиационные драмы и комедии, и Фернандель немедленно появляется в комедии «Адемаи-авиатор», в которой играет авиаинструктора, никогда не поднимающегося в воздух. Европу охватывает эпидемия бокса, и Фернандель немедленно напяливает боевые перчатки, чтобы застенчиво нокаутировать прославленного американского чемпиона. Ежегодно сшибаются на бесчисленных треках Франции автомобили и велосипеды, и Кристиан-Жак снимает за шесть дней «Татуированного Рафаэля», а Пьер Коломбье «Королей спорта», в которых неугомонный тарасконец принимает участие в десятке различных соревнований от марафона официантов с обедами на весу до многодневного ралли вокруг Франции. Входит в моду гигантский слалом, и Каммаж превращает Фернанделя в «Господина Эктора», который мчится по альпийским склонам, падает со всех мыслимых вершин и катится вниз, срывая за собой лавины.

В эти же годы Фернандель много снимается и в традиционных своих жанрах. В 1937 году выходит на экраны знаменитый «Иньяс», солдатская киноопереттa, ставшая затем просто опереттой, в которой Фернандель будет блистать до самой войны на сцене Порт-Сен-Мартен. Он встречается с Клодом Отан-Лара, сделавшим за Мориса Лемана уголовную комедию «Фрик-Фрак» («Кража со взломом») с Мишелем Симоном в роли апаша и Арлетти в роли меланхолической девицы легкого поведения. Фернандель снимается почти у всех французских режиссеров, пробовавших свои силы в комедии, исключая, пожалуй, одного Клера, хотя и с ним он косвенно столкнулся, снявшись в картине его многолетнего ассистента Альбера Валантена, поставившего в Германии за несколько месяцев до начала войны стандартную салонную комедию «Наследник Мондезиров», сохранившую, однако, что-то от изысканной ироничности и легкости картин мэтра, доведенной до крайних границ абсурда. Фернандель сыграл здесь туповатого провансальского почтальона Бьенэме, оказывающегося единственным наследником скончавшегося барона Мондезира, ошарашенного свалившимся на него наследством, старинным замком галереей предков, интригами и

шантажом, скопившимися в древней обители баронов за многие поколения владельцев. Об этой картине можно было бы не говорить, если бы Валентен не вместил в нее чуть не всю стилистику предвоенного бульварного романа.

Но была в фильме естественная натура Прованса, медлительная речь и торопливая жестикуляция провинциалов, которым до всего есть дело, для которых простенькая любовная драма становится поводом для всеобщего народного возмущения. Был в картине тот инкубатор тарасконцев, откуда они отплывают в свои воображаемые путешествия, чтобы вернуться не солоно хлебавши, позабыв о честолюбивых надеждах.

Тема утраченных иллюзий была в те годы едва ли не главной во французском кино. И не только в «синема-бис», но и в кино первого ряда, в той поэтической школе, которая оказала свое влияние на кинематограф многих стран мира. Карне, Ренуар, Фейдер, Дювивье — каждый из них исследовал этот мотив с поразительным постоянством. И одной из самых интересных работ этой школы была картина Дювивье «Бальная записная книжка».

В истории кино она осталась не только благодаря своему всеобъемлющему пессимизму, генеральной утрате героями жизненных сил — фильм Дювивье был одним из первых «фильмов-омнибусов» — так назывались картины, состоящие из новелл, связанных общей темой и общим героем.

Банальная история о стареющей красавице, нашедшей свою старую бальную записную книжку и решившую разыскать поклонников, которые двадцать лет назад добивались права потанцевать с ней на ее первом балу. Многое устарело в картине, как и сам фабульный предлог, но некоторые новеллы сохранили и сегодня свежесть своей давней печали, широкую панораму несостоявшихся судеб: содержатель подозрительного кабачка, опустившийся врач-абортмахер, суетливый провинциальный мэр, фатоватый парикмахер Фабьен Кутиссо…

Стоп, это Фернандель.

По нему и не скажешь, что прошло двадцать лет с тех пор, как он вздыхал по прекрасной Кристине, — он поджар, подвижен, аккуратно причесан на косой пробор. А может, это белый халат молодит его, да бесчисленные остроты, сыплющиеся с губ. У него небольшая парикмахерская, и какая-то дама как раз сохнет под колпаком. А Фабьен самозабвенно пощелкивает колодой карт — он и в молодости любил показывать фокусы, вспоминает Кристина. Он не узнает ее даже тогда, когда она называет его давним прозвищем — «нежное сердце» и перечисляет множество женских имен. А когда Кристина напоминает, он привычно

обнимает ее за плечи — профессиональным жестом дамского угодника, для которого комплименты — такое же орудие производства, как ножницы, как колпак для сушки волос, как щипцы. Этот профессионализм — и в медлительной галантности жестов, в привычной готовности к улыбке, в воркующих интонациях. Во всем, кроме глаз, крохотных фернанделевских глаз, тоскливых и отсутствующих. И пока руки делают свое дело, пока улыбка помогает рукам, глаза живут в мире воспоминаний. «Вы помните бал?» — спрашивает она, и они вспоминают вместе. А потом входят его бесчисленные чада, и он представляет их, церемонно и торжественно: они тоже часть его профессиональной гордости — вон сколько он их произвел без отрыва от работы. И снова показывает фокус, посвистывая, гордясь ловкостью рук, но, называя карту, нечаянно роняет целую колоду тузов. Они все-таки отправляются на бал: Кристина — потому, что затем и затеяла свой печальный вояж, чтобы до конца пройти по следу воспоминаний; Фабьен — чтобы вернуться в тот мир, хоть на мгновение, с чужой помощью. И чтобы еще раз утвердить в глазах Кристины себя сегодняшнего. А потому он еще речистее, потому так часто и возбужденно трогает ее за локоток, раскланивается на все стороны, называет именитых граждан, кокетничает, флиртует. Пусть это не то, о чем мечталось когда-то, — это его настоящее, и что-то оно значит. Правда, и ему грустновато, но его печали не разглядеть за потоком слов и жестов. «Я молодею с вами, музыка вызывает воспоминания», — это можно понимать по-разному, и, скорее всего, именно сейчас он до конца уверил себя в том, что жизнь прожита, как надо, что воспоминания, музыка, первая любовь — это только отличная приправа к налаженному быту, «делу», семье, карточным фокусам. И когда Кристина наконец уходит, он бегло пожимает ей руку, а затем, будто вспомнив что-то, чмокает в ладонь. Она собирается выйти. «Минутку», — говорит он и показывает на прощанье фокус.

Так кончается предвоенная жизнь тарасконца — романсами у Безюке, сборищами у Костекальда, «превосходным, горячим, подернутым блестками, ароматным шоколадом с вкусными анисовыми сухариками». Тартарен остается на месте, он убеждает себя в том, что нет на свете никаких дальних стран, приключений, волнительных опасностей. Есть только всемирный Тараскон, быт, почтенная профессия, счет у нотариуса, уважение соседей, сплетни, фокусы. Он отказывается от иллюзий, хотя они продолжают жить в нем — до поры до времени. Он отказывается от путешествий. Теперь он знает цену их бравурным финалам — бежать уже некуда, тридцатые годы идут к концу, границы на замке, а при попытке к бегству недолго и схлопотать пулю в

затылок. Остается коротать жизнь на отчей земле, нелюбимой, постылой, тоскливой. А это — тоже не просто.

Человек без корней

Не умирать на экране. Не убивать на экране. Не сниматься с другим комиком. Не вести себя аморально… Когда лет десять назад актер сформулировал этот «кодекс фернанделизма», он, видимо, не слишком утруждал себя воспоминаниями, ибо самый беглый взгляд в собственное прошлое показал бы, что всю жизнь он нарушал эти бесхитростные принципы. Это его право, если бы не принцип, названный последним, составляющий смысл маски Тартарена, смысл той мгновенной и прочной симпатии, которую Фернандель вызывает, появляясь на экране. Не обращая внимания на одежды и имена, сюжеты и ситуации, зритель немедленно отождествлялся с актером и переживал вместе с ним будничные или фантастические приключения, выпутывался из передряг, выходил к тихой пристани. Антипатичность и Фернандель — две вещи несовместные, сниматься в ролях подонков означало бы совершать психологическое самоубийство, и, понимая это, актер пуще всего боится ролей, в которых мог бы оказаться недостойным традиционного доверия зрителей. И потому, выступая по случаю премьеры своего сто восемнадцатого фильма, он предпочел запамятовать тот давний цикл картин, в которых нарушил главную статью своего кодекса. Это можно понять — как раз в то время разошлись пути давних друзей — Фернанделя и Паньоля, в фильмах которого Фернан не раз совершал упомянутое самоубийство, приобретая взамен несвойственный маске драматизм, правда, лишая ее при этом комизма, но зато выводя роли в кинематограф художественный. Разумеется, в конце дружбы вспоминать об этом не хотелось.

Но начало ее относится к первым годам фернанделевской карьеры, когда озябший на парижских и берлинских сквозняках новоиспеченный любимец публики вырвался в тридцать четвертом году в Марсель. И встретился там с Паньолем.

Несколькими главами ранее шла речь об экстравагантных теориях Паньоля, над которыми потешалась вся кинематографическая Франция, и причин для насмешек было более чем достаточно: нанятые предприимчивым марсельцем режиссеры исправно переносили на экран написанные им пьесы, буквально копируя театральные постановки. В 1931 году Александр Корда поставил «Мариус», в 1932-м Марк Аллегре — «Фанни», а Луи Ганье — «Топаз», в 1933-м сам Паньоль взялся за режиссуру и «законсервировал» на экране последнюю часть своей трилогии — комедию «Сезар». Этим паньолевская драматургия была исчерпана. Особого пиетета к произведениям других

писателей будущий «бессмертный» не ощущал. К тому же он оказался талантливее и шире собственных теорий и, отставив сформулированные с таким энтузиазмом принципы, принялся делать кино. Из опыта первых четырех картин у него было уже многое. Была марсельская школа актеров: Жюль Ремю, Оран Демази, Пьер Шарпен, Робер Ваттье, Жюльен Каретт. Был опыт режиссера. Было полное презрение к каким бы то ни было канонам и законам нового искусства.

Не было только драматургии.

Но Паньоль находит и ее, снимая лучшие свои картины по романам провансальца Жана Жиона, поэта глухой средиземноморской провинции, упрямого и анархиствующего руссоиста, затаившегося от наступающего обуржуазивания в самом консервативном уголке тогдашней Франции.

И свидание на улице Фортюне в Марселе, положившее начало дружбе режиссера и актера, началось именно с Жионо.

«Это человек, который пишет, как деревья, если деревья умеют писать, — вспоминает Фернандель тогдашние восторги Паньоля, — это свежий ветер с Дюранса, который бьет по лицу, как ледяная пощечина. Это история простая и неподвижная, как у Вергилия, — но Вергилий не был драматургом».

Паньоль вкладывает в эти слова всю страсть тарасконского словесника к красноречию, чтобы убедить недоверчивого актера в гениальности «парня из Маноска». «Нет, ты только послушай! Ведь это твой портрет». «Представьте себе плохо причесанного типа, с ушами, как ширмы, как мул, который смотрит на свою тень, с рыжей шерстью, усеявшей выемки на щеках, с огромным смеющимся ртом, со лбом до затылка, с короной красных волос. **Это** смеялось, хлопая себя по бедрам. Его болезнью был смех, он не мог удержаться от смеха, и **это** называлось Сатюрненом».

Надо признать, что портрет этот действительно совпадал с экранным обликом Фернанделя тех лет. Но не только сходство заставило Фернанделя согласиться. Не дав актеру раскрыть рта, режиссер обрушил на него такой поток идей, замыслов и решений, что ошарашенный Фернан сдался, хотя роль Сатюрнена в «Анжеле» была настолько не похожа на то, что он делал прежде (и позже!), что могла стоить всей карьеры, сделанной с таким трудом. Но роль запомнилась, актер имел успех, картина стала классикой. Об этом трудно судить, не видя фильма, но «Анжела» была первой картиной, снятой на специально выстроенной натуре, была первой попыткой создать фильм, полный воздуха, солнца, пространства.

«Представьте себе место… в котором было одновременно что-то от киностудии, строительной площадки и лужайки для игр. С

первого дня всякая иерархия была уничтожена. Актеры, техники, каменщики, столяры, разнорабочие — весь этот перемешанный в фамильярном товариществе мир и сам Паньоль, настолько похожий на других, что какому-нибудь пришельцу было трудно отыскать его в этой анонимной толпе, — вспоминает Фернандель и теоретизирует, явно повторяя чьи-то позднейшие рассуждения о своем тогдашнем кумире, — когда лет через десять итальянские кинематографисты совершат свою революцию и назовут ее «неореализмом», пусть вспомнят, что Паньоль уже давно изобрел это, что человек, которого считали врагом кинематографа номер один, естественнейшим образом вывел кино на верный путь, вырвав его из студий, в которых оно задыхалось». И в чем-то Фернандель, наверно, прав, хотя главное здесь не перенос действия на натуру. Важнее было то, что Паньоль перенес на экран Прованс, гиперболизированную поэзию того, что составляет суть французского характера, возродил эпическую традицию Средиземноморья. Собственное драматическое творчество, балансирующее между водевилем и социальной сатирой с отчетливым привкусом мелодрамы, не давало ему развернуться. И вновь на помощь приходит Жионо. Фернандель снимется у Паньоля вновь через три года после «Анжелы». Снова будет Прованс, выстроенная специально для съемок типично провансальская деревушка Обиньяж: белые камни, белые крыши, камень, пыль, крутые склоны безлесных холмов. «Возвращение» — это Прованс Жионо, земля, которая стоит от века, древняя и могучая, безразличная ко всему, что ходит, ползает, бегает по ней, признающая лишь того, кто пропорет ее плугом, грубо и любовно, как подобает хозяину.

Нет, этот хозяин не Фернандель, его и не представить за плугом, с лукошком в руках.

Ему вообще нечего делать на этой проклятой богом земле, иссушенной «проказой собственности», откуда и исконные жители сбежали в поисках легкой жизни. Но Паньолю приходит в голову дерзкая мысль: а что если пустить сюда Фернанделя, напялить ему дурацкий котелок по самые уши, на витиеватом теле — кожаный передник и куцый пиджачок, обмотать шею шарфом, сунуть в руки точилку и отправить по весям Прованса — точить ножи-ножницы? Этого еще не делал никто, никто не додумался — сделать всеобщего любимца нищим, несчастным, обездоленным, не дав ему даже той шелудивой собаки, которая столько раз скрашивала бродячий быт комиков — от Чаплина до Бурвиля.

И Фернандель отправляется в путь: от деревни к деревне. Вот и сейчас он забрел в крохотный городок на склоне холма, где

едва теплится жизнь, где едва наберется заработка на стаканчик теплого местного винца, где не сыщешь на улицах никого, кроме пришлых угольщиков да дряхлого сторожа, стерегущего невесть что. И, как ирония судьбы, рядом с мерзостью и запустением — красочный плакат: спектакли парижского театра с мадемуазель Ирен в главной роли. И Фернандель (здесь его зовут Жедемюсом) забредет на спектакль, увидит певицу, выжмет у нее слезу живописным рассказом о своем одиночестве, узнает, что зовут ее по-провансальски — Арсюль, и они уйдут вместе, два «продавца воздуха», по каменистым тропам: девица, впрягшаяся в тележку, как мул, и Жедемюс, фатовато посвистывающий сквозь зубы.

На первый взгляд здесь ничего нового, разве что неуловимый оттенок антипатичности — в том, как Фернандель скалит зубы, глотает вино, пересчитывает немногие су. Сюжет мог пойти отсюда привычным путем Каммажа — Аллегре. Но Жионо, по роману которого была снята картина, интересовало другое. И в «Возвращении», впервые в биографии актера, вдруг возникает другая линия, куда более важная, чем его комические передряги.

Эти линии пересекутся, когда Жедемюс и Арсюль подкатят свою тележку к соседнему городку, к руинам римской крепости, к мертвой, знойной тишине нежилья. Здесь не осталось почти никого, все ушли, уходит и старик кузнец — в город, где живет, припеваючи и тоскуя, его сын, где люди, легкий хлеб, электричество. Старик погладит на прощанье дедовскую утварь, попытается взвалить на плечо наковальню, пошатнется, и местный силач Понтюрль, сутулящийся великан с тупым и добрым лицом, отнесет ее к повозке. А потом вернется в дом, к старухе в черном, древней и высохшей, как земля, и услышит истошный монолог этой земли — в истерических выкриках старухи, в гулкой тишине дома, в своих собственных, могучих и ненужных руках.

Жионо вложит в этот монолог все, что мучило его анахроническую руссоистскую душу, отдаст безымянной старухе свои тяжелые и круглые слова-камни, эпичные и метафорические.

«Разве нет у меня сына, к которому я могла бы уйти? Но я остаюсь. С теми, кто спит здесь в земле, — с мужчинами, женщинами, детьми. А все покидают деревню, где иссяк источник и земля перестала родить. Но если снова забьет вода, если вновь зазвенит кузнец, деревня может родиться снова». Она, наверно, чуть тронулась, эта старуха: молится мадонне и призывает на помощь духов земли, убеждает себя самое и умоляет Понтюрля. Она знает, что делать, — она найдет ему жену, а жена — это очаг, это дети, это знойный и сладкий труд. Старуха выйдет на дорогу, по которой бредут, выбиваясь из сил, Жедемюс и Арсюль, и будет

красться за ними среди камней, в зарослях колючек, в развалинах деревни. И путники поминутно будут чувствовать на себе ее бессмысленный и настойчивый взгляд. А Фернандель будет устало-привычно покрикивать на Арсюль, поедать львиную долю немудреного харча, философствовать, прикрыв голову ветхим пиджачком. А потом они придут в Обиньян, и, услышав скрип их тележки, Понтюрль прильнет к окну, и увидит раздевающуюся Арсюль, и тоже пойдет за ними следом.

Эти линии пересекутся в лесу, когда вымокший в водопаде Понтюрль появится, как языческий бог, у костра Жедемюса, а на рассвете унесет Арсюль в Обиньян, чтобы поднять с ней первую борозду на своей земле, чтобы рожать детей.

Жионо карает Жедемюса не только одиночеством — оно привычно ему, и особой горечи от потери несостоявшейся любовницы точильщик не ощутит, — он карает его страхом: за наглость, за мельтешащие жесты Урии Гипа, за мелкие хитрости и мелкие бестактности. Увидев лисью кровь на пороге, Жедемюс бросится в ближайшую жандармерию и, теребя грязные пряди волос, выползающие из-под котелка, будет в лицах рассказывать недоверчивому жандарму о мнимом утопленнике, о луже крови и попадет под арест, чтобы потом, когда все выяснится и жандармы попросят извинения, ответить всем доступным его крохотному умишку хамством. И, проявив таким образом свое естество человека без роду и племени, уйти на добрую треть фильма из сюжета, уступив место патриархальной сельской идиллии, в которой Жионо и Паньоль видели смысл картины.

Понтюрль будет строить свой дом, распахивать заросшие кустарником залежи, корчевать пни, бросать камни и собирать их. И каждый, кто может, придет на помощь деревне, попавшей в беду, и даст ему лошадь и хлеб, и блестящий лемех. А Арсюль будет целовать его и варить обед, и носить ребенка. И все это будет банально и пустовато, как тезис, как чистая и добрая, но совершенно нереальная мечта.

А потом приодевшийся Жедемюс водрузит свою точилку на допотопный автобус и, разглагольствуя о прогрессе, доберется до ярмарки — мимо карусели, ларьков, киосков, рундуков, рядов. И разнесется слух о зерне из Обиньяна, и вся ярмарка сбежится к телеге, где восседает на куче мешков торжествующий Понтюрль, взбивающий цену на полновесный, собственный хлеб.

Линии пересекутся вновь — сразу же после апофеоза Понтюрля, чтобы принести молодоженам еще одну победу, психологическую — над ничтожностью перелетной птицы, не вьющей гнезд и не вскармливающей птенцов. И Жедемюс снова проявит «всю бездну подлости» и, полуприкрыв прозрачные от

невинности глаза, будет хвастать своими мнимыми ночами с Арсюль, чтобы закончить разоблачительный монолог вполне коммерческим финалом: «Если ты хочешь оставить себе женщину, дай мне осла, чтобы тащить тележку». И не менее деловитый положительный Понтюрль отвалит шантажисту сотню только что заработанных франков. Но сейчас из него можно выжать и больше, и мгновенно смекнувший Жедемюс продолжает: «Женщина не нуждалась в упряжи, а осел…» Высокая договаривающаяся сторона получает и на упряжь, а Понтюрль отыгрывается на будущее: «Ты дашь расписку».

Этим можно было бы закончить: торг идеалиста с прагматиком достаточно живописен. И вполне в духе Паньоля, снискавшего мировую славу «Топазом», в котором идеалисты и жулики менялись местами с такой душевной готовностью, что отличать чистых от нечистых было трудно и самому драматургу. Но сейчас Паньоль работает с Жионо, а тому нужен апофеоз всеобщий и окончательный. И на фоне возрождающейся деревни — огни в очагах, дети на улицах, поселяне в полях — погрустневший Жедемюс ни с того ни с сего выпаливает: «Знаешь, все, что я сказал о ней, — неправда, все наоборот». И Понтюрль охотно согласится — «знаю», — сокрушенно глядя вслед такому ничтожному среди всеобщего энтузиазма Жедемюсу. Ибо даже тупой Понтюрль понимает, что Жедемюсу не помочь, что он обречен скитаться по лицу родимой земли, не оставляя корней. Всей симпатии Паньоля к своему актеру было недостаточно, чтобы хоть частично реабилитировать традиционную фернанделевскую взвешенность, неприкаянность. Поэтика Жионо была жестоко философична: изгою нет прощения.

Естественно, при этом приходилось отказываться от комического дара актера. То есть все его ужимки, штучки, остроты и гримасы присутствуют, но смеха не вызывают. Фернандель здесь только драматичен, однозначность его обычной комической маски оказывается здесь однозначностью «черного характера». И зависит это от сюжета, что в жизни актера случилось впервые: и до Паньоля и после вся драматургия накручивалась и раскручивалась вокруг него. Даже в «Бальной записной книжке», где Фабьен Кутиссо не блистал комизмом, Фернандель не переставал быть комиком, ибо ситуация, в которой он лицедействовал, была построена вокруг него, это была его ситуация. А в «Возвращении» ему нечего делать среди людей, занятых первобытнейшим и естественнейшим делом. Он чужд им и потому не смешон.

Особенно отчетливо заметно это в следующей картине Паньоля, уже покинувшего Жионо, в комедии «Шпунц» (по

мнению французских критиков, это одесское выражение), или «Фальшивое признание», в котором режиссер попытался соединить старую маску Изидора с унылой наглостью Жедемюса. Этот противоестественный гибрид был заранее обречен на неудачу, но фильм интересен другим — история Иренея Фабра, маленького приказчика из бакалейной лавочки, возомнившего себя великим трагиком и ринувшегося завоевывать Париж, была опрокинутой с ног на голову историей комика Фернанделя, четырьмя годами ранее рискнувшего сняться в «Анжеле».

Он и здесь не слишком симпатичен, но он среди своих, среди расталкивающих локтями, разыгрывающих, нахальничающих. Ему достаточно лишь принять условия их игры, и он сольется с ними. Он и сам алчен и самоуверен: «Я знаю, что я прирожденный актер. Доллары, доллары… В кино всегда платят доллары… Разве бог зря дал мне эту походку, улыбку, чувствительность?». Он готов на все: насмешки, унижения, голод, — лишь бы сделать еще один шаг навстречу блестящей судьбе. «Я не могу работать в лавке, у меня божий дар, им нельзя пренебрегать». И, конечно же, едва подвернется случай, Иреней бросит опостылевшую лавку, как сделал это некогда его неудачливый отец, отправившийся за золотом, — золотоискатель двадцатого века, в самом центре буржуазной Европы, на самом буржуазном краю Франции.

Паньоль с удовольствием предложит ему этот случай: он пустит своего героя в столь антипатичный ему мир кино — с его павильонной мнимостью и настырной естественностью деталей, с нелепыми интригами за место под кинематографическим солнцем, с его мгновенной и дешевой привлекательностью. Ибо кино — это и есть то самое место, где «каждый может быть каждым», где еще не исчерпаны возможности, где самые честолюбивые мечты материализуются на дрожащем полотне, где погоня за иллюзиями становится желанным товаром на фабрике, производящей эти иллюзии. И «Шпунц» неожиданно оказывается еще одной попыткой к бегству, быть может, самой печальной из всех, какие доводилось предпринимать Тартарену: перипетии «Пяти су Лавареда» могли закончиться счастливо или несчастливо — в финале герой оставался самим собой, и это составляло смысл картины. Шпунцу приходится хуже. Он добивается своего, становится «французским Кларком Гейблом и Робертом Тейлором», но при этом теряет главную иллюзию — о собственном естестве. А этого Тартарену не перенести.

«Пушка выстрелила в артиллериста, — печально замечает Иреней, начиная финальный монолог несостоявшегося Тальма, — если меня ожидает успех комика, то это значит, что во всех залах Франции не найдется человека, каким бы глупым и безобразным

он ни был, который не мог бы сказать себе: сегодня я доволен, я видел человека, более безобразного, чем я…». Но приказчик переживет и это. Почуяв запах денег, он войдет во вкус и постарается продать свои иллюзии по самой высокой цене, чтобы до конца посмеяться над неудачливыми киношниками, которые сфабриковали нелепый контракт и заманили легковерного Шпунца в Париж. Он переживет все и вернется в Марсель на шикарной машине, с шикарной женой и шикарным плакатом с лошадиной улыбкой Иренея, закутанного в чалму — любимец публики в фильме «Сын бедуина». Тартарен исполнил свои мечты, а если судьба оказалась иной, чем мечталось, то хорошо уж, что она преподносит приятные сюрпризы, а не одни катастрофы.

Паньоль от души веселился в своей картине; не чувствуя над собой ригористской одержимости Жионо, он может позволить себе, подобно Шпунцу, сполна отомстить миру кино, которого, кстати говоря, он так и не понял, хотя посвятил ему лучшие годы жизни. Надо думать, «Шпунц» обидел не одного из коллег режиссера. Не говоря уже о легко угадываемом Аугусто Дженнине, у которого когда-то начинал свой путь Фернандель, в фильме бездна неуловимых, почти непонятных для нас намеков, пародийных, издевательских и добродушных колкостей и розыгрышей. «Главное — это сексапил», — изрекает Шпунц. «Это будет Грета Гарбо в брюках», — вторит режиссер. «Нет, старик, Буайе делает совсем наоборот, а Ремю лучше не вспоминать», — ссорятся актеры.

Однако время не способствовало шуткам. Шел 1938 год. Газеты еще шумели о неприступности линии Мажино, но в Мюнхене уже торговали Чехословакией, а в парижских салонах уже блистал штатский, еще не в гестаповском мундире, Отто Абец. Дело шло к войне, и Фернанделю, угораздившему отправиться в Берлин на съемки «Наследника Мондезиров», привелось услышать урчание немецких истребителей раньше, чем многим из его компатриотов. А вернувшись домой, чтобы сниматься в новой картине Паньоля «Дочь землекопа», он поспел как раз ко всеобщей мобилизации.

Война была недолгой и нелепой, ее так и прозвали, почти официально, — «странная война». Фернанделя призвали в армию, и он снова стал Фернаном Контанденом, рядовым пятнадцатого эскадрона. Он поет средневековые солдатские песенки в концертах на линии Мажино, в перерывах несет караульную службу, но улыбка часового собирает у поста такое количество зевак, что начальству приходится освободить новобранца от этих обязанностей.

Стрелять Фернанделю не пришлось; «странная война» вскоре окончилась отнюдь не странной национальной катастрофой. Большая часть страны была оккупирована, остальная, в том числе и Марсель, объявлена «свободной зоной», получила марионеточное правительство под командой маршала Петена, и жизнь в ней немногим отличалась от жизни под пятой оккупантов.

Здесь Фернанделя разыскал неунывающий Паньоль, воспользовавшийся перемирием, чтобы завершить работу над «Дочерью землекопа».

Эта картина была первой, снятой после поражения, и многое в ней прозвучало иначе, чем было задумано.

«Дочь землекопа» — почти прямое продолжение «Возвращения» — по географии, по атмосфере, даже по профессиям героев. И хотя Жионо не имел к фильму никакого отношения, мир патриархального крестьянства, противостоящий буржуазной скверне, творящий поэзию бытия, — вся идеология консервативного руссоизма проявилась здесь полной мерой. Но то, что было до войны философской и эстетической программой одного Жионо, сейчас совпало с так называемой теорией «национальной революции», провозглашенной Петеном и подставившей на место традиционных лозунгов — «свобода, равенство, братство» — новые лозунги — «труд, семья, нация», всеобщие и потому лишенные какого бы то ни было смысла.

И лирическая история безответной любви лесного вахлачка Филиппа, который «разбирается в порохе, в земле, умеет владеть лопатой и знает тайну — как наметить место для колодца», к гордой и красивой дочери хозяина; о ее, Патриции, столь же безответной любви к блестящему сыну богатого лавочника; о внебрачном ребенке; о проигранной войне; о счастливом возвращении офицера Жака из немецкого плена; о двойной женитьбе — Филиппа и Жака — на двух дочерях землекопа оказывалась, против желания Паньоля, неожиданной иллюстрацией теорий престарелого маршала. Он появлялся в фильме и сам: его дряхлый голос звучал в репродукторе, сообщая о падении Французской республики и безоговорочной капитуляции армии. Правда, эта сцена была включена в фильм по прямому требованию цензуры, а после войны, когда «Дочь землекопа» снова вышла в прокат, была исключена. (Кстати говоря, при дублировании фильма для американского проката речь Петена заменили голосом де Голля и картина неожиданно приобрела антифашистский оттенок.) Но двусмысленность не исчезла, ибо побуждения создателя фильма Паньоля были в то время не совсем ясны и ему самому. И об этом следует сказать

особо.

«Наши кинематографисты, — пишет Роже Режан в своей книге «Кино Франции», — попавшие под перекрестный огонь Виши и немецкого «отдела пропаганды», были вынуждены черпать свою тематику из областей, которые были им доступны: криминальных романов, фантастических повестей, наивных сентиментальных комедий. Хотя многие из этих двухсот двадцати фильмов — работы небольшой ценности, среди них не было ни одного служившего вражеской пропаганде». Более того, у каждого из них был и другой, не явный до времени смысл: сохранить самое изначальное в национальной культуре, сберечь эмоциональное естество народа. Этим объясняется и некоторое приятие теории «национальной революции»: ее прекраснодушные абстракции позволяли толковать себя подобным же образом.

Этим объясняется и новое истолкование примитивных жанров кино: не растерять «синема-бис», искусство, доступное всем, наиболее привычное, воспринимаемое наиболее натурально.

И даже консерватизм Жионо в этих условиях оборачивался, хотя и реакционной, но своеобразной формой духовного сопротивления оккупантам, что было особенно важно в крестьянской по преимуществу «свободной зоне», где никогда не было социальной базы для более радикальных воззрений.

И хотя именно в эти годы получили возможность стать за камеру долголетние ассистенты, сценаристы и критики: Анри-Жорж Клузо, Андре Кайатт, Жак Беккер, Робер Брессон, — основу репертуара, как и прежде, составляли традиционные жанры — криминалы, мелодрамы, комедии.

А что делает в это время Фернандель? Снимается с довоенной интенсивностью, хотя количество его картин уменьшается год от года: в сороковом — пять, в сорок первом и сорок втором — по три, в сорок третьем — две, в сорок четвертом — одна. Но на качестве это «малокартинье» не отражается.

В первый же год войны, вырвавшись ненадолго на гастроли в Швейцарию, Фернандель снимается у Каммажа в очередной панталонаде «Господин Эктор», в цирковой комедии Жана Буайе «Акробат», снова у Каммажа в древнем водевиле «Соломенная шляпка», во всех этих историях, повторяя себя в мелочах, утверждая свою неизменность. И делая это тем легче и естественнее, что не подозревал об этом.

Но это — первые два года. А в сорок втором Фернандель делает картины, на которых стоит остановиться. Особенно на первой из них — «Не кричите об этом на крышах», картине неожиданной и оказавшейся, опять же помимо воли режиссера

Жака Даниэль-Нормана, точным психологическим портретом оккупированной Франции.

Поначалу история эта не слишком сложна. Венсан Флоре (Фернандель), ассистент паганелеобраэного профессора Мушрота, мечтающего изобрести горючее, способное изменить судьбы человечества (название давно для него уже заготовлено — бензиль), и сам не прочь изобрести «чего-нибудь этакое», скажем, препарат, дающий цветам вечную жизнь. Он романтичен и сентиментален, этот Венсан с растрепанной шевелюрой и черными роговыми очками на смертельно серьезном носу. Но ему не везет: в самую последнюю минуту, когда в колбе уже отчаянно бурлит какая-то ядовитая взвесь, раздается взрыв, лабораторию окутывает дым, очки качаются на люстре.

«Опять вместо бензиля открыт динамит».

Это одна сторона конфликта, к которой вскоре присоединится пронырливая и очаровательная журналисточка по имени Рене, представляющая независимую газету «Журне», влюбившаяся а идею Венсана, а заодно и в него самого.

Но есть сторона другая — демонический профессор с нефранцузской фамилией Арнольди, он же Бонтаг, — мировой специалист по присвоению чужих изобретений. Есть могущественный трест «Трансосеаник», который, как положено могущественному тресту, боится, что изобретение бензиля положит конец его могуществу. И есть у треста множество подручных гангстеров, такое множество, что, куда ни кинется Венсан Флоре, никуда не денется Венсан Флоре. И есть еще семья фабриканта Нобле, финансировавшего исследования Мушрота, а потом снюхавшегося с гангстерами, чтобы ликвидировать все попытки Венсана открыть бенэиль между двумя опытами по бессмертизации розового куста. И есть таинственный Октав, доверенное лицо профессора Арнольди, меняющий обличье и ливреи, норовящий собственной, недрогнувшей рукой нанести Венсану смертельный удар.

Скажем сразу, ничего из этого не выйдет. Неожиданный взрыв, лишивший сознания, а затем и жизни профессора Мушрота, произведет на свет божий очаровательный вечный цветок прямо в керамическом горшочке. И не успеет рассеяться исследовательский дымок, как гангстеры войдут в дом Нобле, обшарят лаборатории, ничего не найдут и пустятся по следам Венсана, и будут таиться под креслами и перекидывать из рук в руки пистолет, и подсыпать яд, и ловить Венсана в коридорах редакции, и рвать в клочки его новый костюм, примериваясь, с какой стороны нанести удар, и будут менять бороды, усы и костюмы, и сами бояться друг друга, не узнавая своего в

переодетом чучеле. Потом, упившись на коктейле в честь Венсана, будут орать «виват» виновнику торжества и позовут его, пьяненького и радостного, в фотоателье, где в отверстии фотоаппарата, в том самом, откуда «вылетает птичка», будет торчать здоровенный кольт. Щелчок, еще щелчок, пистолет не сработает, и Венсан, уставший держать на лице огромную улыбку, заторопит их сам: «У меня устали лицевые мускулы».

А потом семейство Нобле похитит дрожащего Венсана из-под самого носа гангстеров, чтобы продать его неведомо кому. И на экране начнется неописуемое: помчатся вверх и вниз обезумевшие лифты, сшибутся на лестницах гангстеры и домочадцы Нобле, замечется журналисточка, окончательно влюбившаяся в злосчастного Венсана, откроется заседание «Трансосеаника», на котором профессору Бонтагу дадут последний шанс. И все это завершится всеобщей потасовкой.

Подумать только — сорок второй год. Париж в центре немецкой Европы. А на одной из студий Даниэль-Норман снимает картину, вовсю используя приемы, ситуации и даже классические гэги «безумных комедий» великих братьев Маркс, преданных гитлеровцами анафеме из-за иудейского происхождения и сюрреалистического юмора. Уже одно это было своеобразным кукишем в кармане.

И только полным отсутствием традиции подобной комедии во французском кино можно объяснить, что цензура не обратила на это внимания.

Но это — полбеды.

Венсан попадает в лапы «Трансосеаника», Венсана запирают в шикарной лаборатории-сейфе. «Здесь будет сделано открытие века», — сообщает ему сотрудничающий с монополистами Бонтаг, свято убежденный в том, что Венсан знает «волшебное слово». Но снова — взрыв, снова вместо бензиля динамит, и неудачливый Венсан протискивается сквозь развалины и прячется на крышах, окруженный со всех сторон гангстерами и полицией. Венсан снова попадет в плен, и будет суд, и нелепые вопросы присяжных, и глупые показания свидетелей, и введут тронувшегося Бонтага, и тот начнет делать гимнастику перед носом онемевшего прокурора, и будет плакать в публике Рене, ожидая приговора. А Венсан произнесет речь: «Одни считают меня убийцей человечества, другие — святым. А я только ассистент-химик и посвятил свою жизнь вечному цветению роз». И тогда Рене сообразит, и бросится вон, и принесет бессмертную розу, и Венсана оправдают, и толпа понесет его на руках. Но прежде чем появится на экране слово «конец», Венсан прижмет палец к губам и подмигнет: «Только не кричите об этом на

крышах: у меня нет формулы бензиля».

На первый взгляд это просто комедия, не слишком типичная для Фернанделя, и, быть может, она представляла бы интерес лишь своим несвоевременным родством с юмористикой братьев Маркс, если бы сюжетные ухищрения не были бы достаточно деформированным сколком действительности.

Я вовсе не хочу сказать, что Даниэль-Норман сознательно подставлял на место печально знакомых реалий сорок второго года — гестаповцев, коллаборационистов, всеобщего гангстеризма и слежки — своих опереточных Арнольди, Оскара и Нобле. Вовсе нет, одних братьев Маркс было достаточно, чтобы нарваться на солидные неприятности, и вряд ли режиссер стремился совершить своей картиной акт кинематографического сопротивления. Но эмоциональная атмосфера времени, но подсознательный протест против «нового порядка», при котором насилие и несправедливость становились нормой быта, — была в фильме налицо. И отнюдь не следовало «кричать об этом на крышах» — зритель отлично отдавал себе отчет в том, что ему самому надлежит произвести в сюжете упомянутую эмоциональную подстановку. Как знал это, когда в том же году вышла на экраны Франции картина Карне «Вечерние посетители», которая при всей своей художественной несовместимости с фильмом Нормана, была таким же актом духовного сопротивления нацизму.

Это не стоит преувеличивать: Фернандель сразу же после «Не кричите об этом на крышах» снимается в «Счастливой звезде» Жана Буайе, повторившей настроение и стилистику «Дочери землекопа». Он сыграл здесь роль Огюста, неловкого, чувствительного и богобоязненного рыбака из провансальской деревеньки, безнадежно влюбленного в молоденькую рыбачку, в свою очередь полюбившую сына хозяина и брошенную им. И Огюст разыгрывает перед ней историю Сирано, пишет письма от имени бесчестного соблазнителя и бегает к кюре исповедоваться после каждой лжи во спасение. А потом сам женится на Мирей.

«Счастливую звезду» не сравнить с фильмом Паньоля, хотя играют в ней те же актеры. Она примитивнее и однозначнее. И потому, наверно, отчетливее: через каждый десяток фраз в речи Огюста возникает тоскливый мотив Тартарена — «Я мечтал о коралловых островах и далеких странах, но привязан к этому месту, как раковина к утесу». И он искупает эту невозможность бегства экзотическими растениями, заполонившими его хибару. «Это мой Булонский лес», — с гордостью улыбается он, понимая, что деваться некуда, что нет уже «свободной зоны». И даже счастливый финал этой истории не снимает печали, он просто

загоняет ее внутрь — суетой, многословием, недолгой радостью по поводу того, что зацвела наконец эстрализия — как раз к невеселой свадьбе. Фернандель здесь тот же, довоенный, только еще более неуверенной стала его улыбка, недаром он не может оторваться от утешений старенького кюре, дающего отпущение грехов с тем большей охотой, чем больше делает их его любимец. До войны Тартарен не нуждался в услугах религии, сейчас, когда она осталась единственно нетронутой духовной властью, ему без нее не обойтись. И потому вся картина проникнута верой в неожиданное чудо, которое не могло не произойти, — пусть это будет крохотное чудо цветения сломанного однажды кактуса.

В том же сорок втором году Фернандель выступает в совсем уже неожиданной роли — режиссера. Как это произошло, не может толком объяснить ни он сам, ни Карло Рим, объясняющий в своей книге все что угодно. Но, как бы то ни было, Фернандель не слишком страшился незнакомой ответственности. «Не беспокойся, — говорил он тому же Риму, сочинившему для него сценарий, — хороший сценарий снимется сам собой. Пусть мне только дадут актеров, достойных этого звания, немного солнца, и ты увидишь». И в общем-то актер был прав: подавляющее количество картин с его участием требовало режиссера лишь в том примитивном смысле, что кому-то надлежало кричать на площадке в мегафон, разводить актеров, чтобы они не мешали друг другу, и более-менее следить за развитием сюжета. В каждом таком фильме принимался в расчет только Фернандель, вся остальная специфика допускалась в павильон постольку, поскольку не мешала Фернанделю демонстрировать свои многочисленные достоинства. И, в конечном счете, он мог обойтись и без режиссера, что доказал своей первой «самостоятельной» картиной — комической пасторалью «Простак», историей соперничества двух провансальских деревушек за обладание местным недотепой, приносящим удачу тем, среди кого он живет.

Эта странная смесь ситуаций из «Избранника мадам Юссон», водевилей Каммажа, грустных комедий Паньоля и «Новых времен» Чаплина любопытна тем, что традиционный фернанделевский недоумок осознает себя, наконец, дураком и произносит почти цитату из неизвестного в те поры Витольда Гомбровича: «Я не дурак, я только попадаю в дурацкие положения». Провансальская певчая птичка — он и живет большей частью на деревьях, переговариваясь с птицами, выделывая фиоритуры в унисон соловьям, — оказывается причиной ожесточенной междоусобной свары между Рокамуром и Межуром, едва не вызывая всеобщую мобилизацию на своей

воинственной родине. Правда, все кончается благополучно — для жителей обеих деревень, а Фернандель, у которого между делом увели возлюбленную, грустно поет, по-прежнему сидя на дереве: «Меня назвали простаком, я мало что понимал в жизни, и счастье прошло мимо».

В «Простаке» впервые появляется новый фернанделевский хеппи энд, который станет постоянным позже, уже после войны — возвращение к исходной точке, грустное и неизбежное повторение изначальной будничности, из которой удается выпорхнуть лишь на мгновение. Есть в этом некая меланхолическая обреченность, и удивительно, что первым почувствовал ее Фернандель-режиссер. Удивительно тем более, что актера еще станет на то, чтобы сохранить свой довоенный оптимизм, отложить понимание провинциальной безысходности Тартарена по меньшей мере года на четыре, сохранить маску до освобождения страны.

И Фернандель снова ударяется в режиссуру, снимая «Адриена», картину, словно нарочно, прямо противоположную «Не кричите об этом на крышах», — об изобретателе невинных роликовых коньков с мотором, предприимчивом инкассаторе Адриене Мулине, пускающемся в банальнейшие авантюры, чтобы раздобыть желанный миллион и основать «шикарный» консорциум, выпускающий «шикарные» роликовые коньки. Глупая эта история кончалась на такой бравурной ноте финансового оптимизма, что даже видавшая виды вишистская критика встретила ее в штыки, обрушив на Фернанделя невиданный дотоле поток брани.

Фернандель бросает режиссуру. Он снимается в абстрактнейшем водевиле «Клуб холостяков», действие которого происходит «однажды в стране, где живут удивительные люди», забавной сказочке о финансовых недомоганиях старых холостяков, основавших клуб ловцов приданого, коллективно разучивающих серенады, слушающих лекции о методике поцелуя и своевременного падания на колени. И картина снова кончается апофеозом энтомолога Антуана, победившего других в осаде замка Мирамар, где живет очаровательная горничная очаровательной наследницы, сама оказавшаяся чьей-то наследницей, и отправившегося с молодой супругой на роскошной яхте в дальние страны, чтобы там, вдали от событий, продолжить ловлю редкостных бабочек, прерванную ловлей приданого.

Он снимается в мистической драме Ивана Ное «Кавалькада часов», фильме о богине времени Оре, спустившейся в тягостный и враждебный мир, где люди убивают людей, где люди убивают

время, где время убивает людей. Он играет в своей кроткой и печальной новелле очередную роль «человека воздуха», единственного из героев, которому повезло в этой картине, где время ощутимо, как прикосновение полицейского.

Режиссер достаточно ловко смонтировал несколько мотивов из разных рассказов О'Генри. Фернанделю досталась роль безработного коммивояжера, пришедшего на свидание в ресторан, отчаявшегося, нагловатого и растерянного, решившего напоследок щегольнуть перед возлюбленной роскошным обедом. Он усаживает ее за столик, дарит ей цветы, разыгрывает перед ней кинематографического счастливчика, баловня иллюзорной судьбы. Он заказывает все больше, все изысканнее, влюбленные насыщаются, не в силах остановить алчность своих желудков, и осоловевший от обилия блюд Фернандель требует торт и фрукты. Все ближе расплата, и движения Фернанделя все суетливее, и взгляд обреченнее, но улыбка остается прежней — торжествующей и уверенной. На этот раз все кончается благополучно: богиня времени спасает влюбленных, остановив время, и Фернандель, подхватив под ручку Жинетту, отправляется своей прыгающей походкой дальше.

Эта картина не только о Фернанделе, она состоит из нескольких новелл, необходимых автору для доказательства своего немудреного тезиса: все мы рабы времени. Но необратимость эпохи проявлялась здесь в ином, неожиданном для авторов смысле — не философском, а историческом. Такова была оборотная сторона эстетического консерватизма военных лет: стремясь сохранить маску неизменной, Фернандель не замечал, что она перестает быть необходимой зрителю.

Он не был в этом повинен. «Синемо-бис» сделала свое, сыграла самую неожиданную и благородную роль своего не слишком идеологического бытия: сохранила себя. Этого было достаточно, большего от нее никто не мог бы потребовать, большего она не смогла бы добиться, даже руководствуясь некоей антинацистской программой. Но самосохранение еще не означает развития. Оно обращено назад, а «синема-бис» торопится. Между тем до конца оккупации спешить было некуда.

К концу войны динамизм актера иссякает. И не только потому, что в оккупированной Франции сворачивается кинопроизводство, — зрителя уже не удивишь бессмысленным оптимизмом провинциальных недотеп; зритель видел — не на экране, а в действительности — такое, что заставляло умнеть и суроветь даже тарасконцев. И после последней своей военной картины, полицейской комедии «Тайна Сент-Вала», Фернанделю пришлось читать о себе слова, которые еще в тридцать девятом

году показались бы зрителю кощунственными: «Ему следует застраховать свои клыки, ибо его талант находится в зависимости от малейшей зубной боли. Он орет и ржет от ужаса, словно кобыла в конюшне, охваченной пожаром». Означало это одно: доброе старое время, прерванное войной, уже не вернется. Фернанделю придется делать выводы.

Жить, как люди

Самое удивительное, что Фернандель этих выводов не делает, с самоубийственным постоянством выстреливая на экраны свободной Франции традиционные панталонады, словно утеряв то выдающееся чувство зрителя, которое позволило ему откликнуться на все потаенные желания своих компатриотов в течение полутора десятков лет.

Это объяснимо: война кончилась, насмешки вишистской критики приятно и патриотично объяснить неприязнью коллаборационистов к истинно народному характеру фернанделевской маски. Тем более что актер пока остается единственным комиком французского кино. Только что умер Ремю, замолк на время Ноэль-Ноэль, следующее поколение — Бурвиль, Тати — еще примеривается к кино. А кроме того, будущее — это когда еще будет, а настоящее — вот оно: международные турне, почести. Одним словом, «ему было уже за сорок, он уже переступил через «роковой сороковой», — как писал его вечный биограф Доде. — Он находился в той поре, когда человек подбирает и находит волшебный ключ, отмыкающий потайные двери жизни, за которыми открывается однообразная, обманчивая анфилада». Согласитесь, в таком возрасте менять маску — вещь рискованная, это может позволить себе философ и моралист Чаплин, а ярмарочный шут предпочитает оставаться самим собой. И поначалу ему это удается.

Унылая и буквальная экранизация повести Золя «Наис» — о мечтательном горбуне, безответно влюбленном в рыбачку, полюбившую молодого горожанина. «Петрюс» Марка Аллегре — о бродячем фотографе, нечаянно полюбившем очаровательную певичку с Монмартра, обожающую ветреного красавце и фальшивомонетчика Родриго, «Эмиль-африканец» — о гардеробщике на киностудии, разыгрывающем с помощью режиссера и знакомых актеров мнимый грабеж, чтобы вернуть себе давным-давно сбежавшую жену, а симпатичному пареньку Даниэлю — невесту. «Если это может доставить вам удовольствие» — старого военного друга Жака Даниэля-Нормана — о владельце лавки похоронных принадлежностей, прячущем от друзей и супруги хорошенькую любовницу, пользующемся для этого робким и симпатичным бедняком Гонфароном, который в результате множества комических перипетий становится законным обладателем упомянутой любовницы, а также крупного выигрыша в лотерею. И т. д. и т. п.

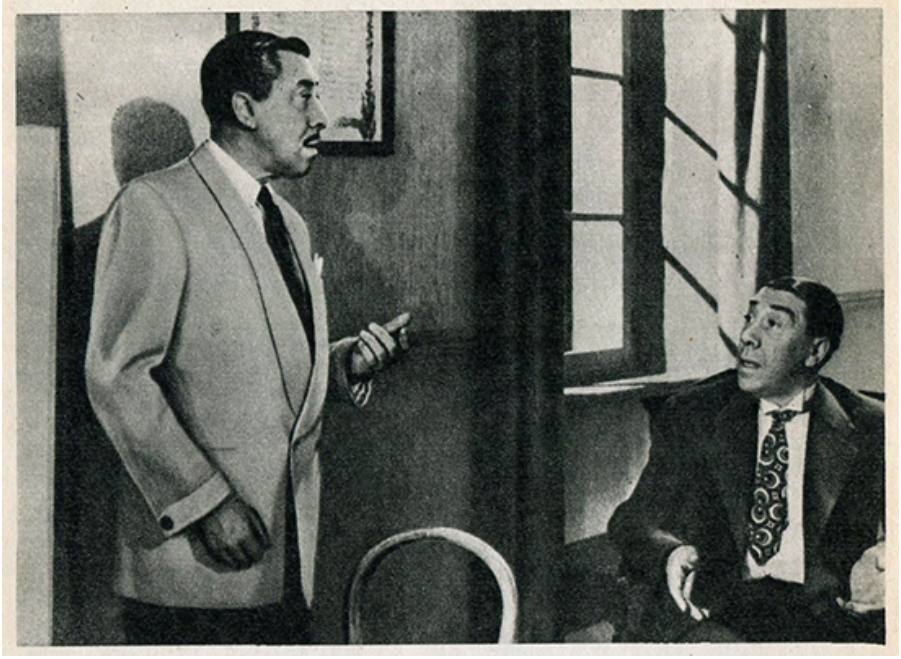
Первые послевоенные годы, кстати сказать, не были самыми

тучными и для всего французского кино. Производство было в упадке, старые мастера только начинали присматриваться к новым обстоятельствам, известное соглашение с Голливудом поставило экран Франции в полную зависимость от США. Так что убожество фернанделевских фарсов не слишком бросалось в глаза. И тем не менее зритель начинал воротить нос. И не то чтобы ему надоели повторения тартареновских перипетий — они никогда не были слишком разнообразны. Дело было не в сюжетах, ибо фарс всегда вкладывал в испытанные фабульные конструкции свежую начинку. А начинки в этих картинах не было. Было привычное, ленивое повторение маски в мельчайших поворотах душевных движений, в стерильной игре штампов. А этого зритель простить не мог, он переставал идентифицироваться со своим комиком в мире воображения. Ностальгия зрителя разминулась с ностальгией актера.

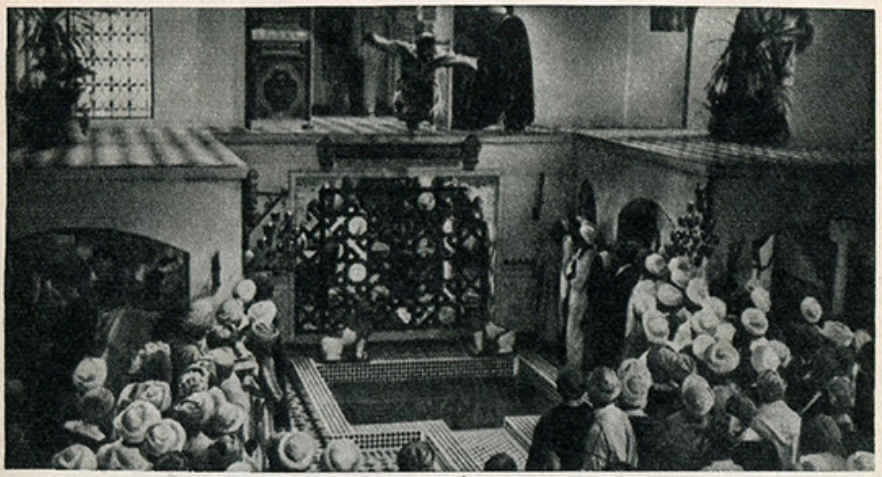
Восстав от спячки оккупации, провинциал хотел смотреться в зеркало комедии, чтобы удостовериться — нет, ничего не стряслось, он не стал ненароком непохожим, отличным, ибо непохожесть — это потеря лица, отличного не признают за своего, а провинциал ничего не боится пуще неординарности. А вглядываясь в свое, фернанделевское, отражение, он то и дело убеждался, что безнадежно устарел: и костюмы не те носит, и улыбку, и разговаривает не так, и мечтает не о том, и любовниц выбирает не той масти и не тех статей. А зритель хотел идти в ногу с веком — «атомным», «нейлоновым», «электронным», — зритель поднаторел в эрудиции, ему каждый день подсовывало ее радио, газеты, еще одна новинка века — телевидение, и зритель требовал новой, глянцевитой и хрустящей упаковки для своих неизменяющихся надежд, мечтаний, комплексов. Пусть этого еще никто не замечал, — Фернандель раньше других чувствует потребу рынка. И снова, как это было уже однажды, в тридцать шестом, бросается навстречу переменам. На этот раз — навстречу одной из новинок, пришедших из далекой Америки вместе с жевательной резинкой, тонизирующим напитком «кока-кола», рубашками «поло», брюками «джинсами» и другими завоеваниями цивилизации. Называлась эта новинка гиньольной комедией, и, едва увидев на родимом экране первые ее образцы, режиссер Карло Рим принимается за постановку французского гиньоля под нарочито нейтральным названием «Летающий шкаф».

«Баран о пяти ногах»

«Баран о пяти ногах»



«Али-баба и сорок разбойников»
«Закон есть закон»



«Закон есть закон»

«Закон есть закон»

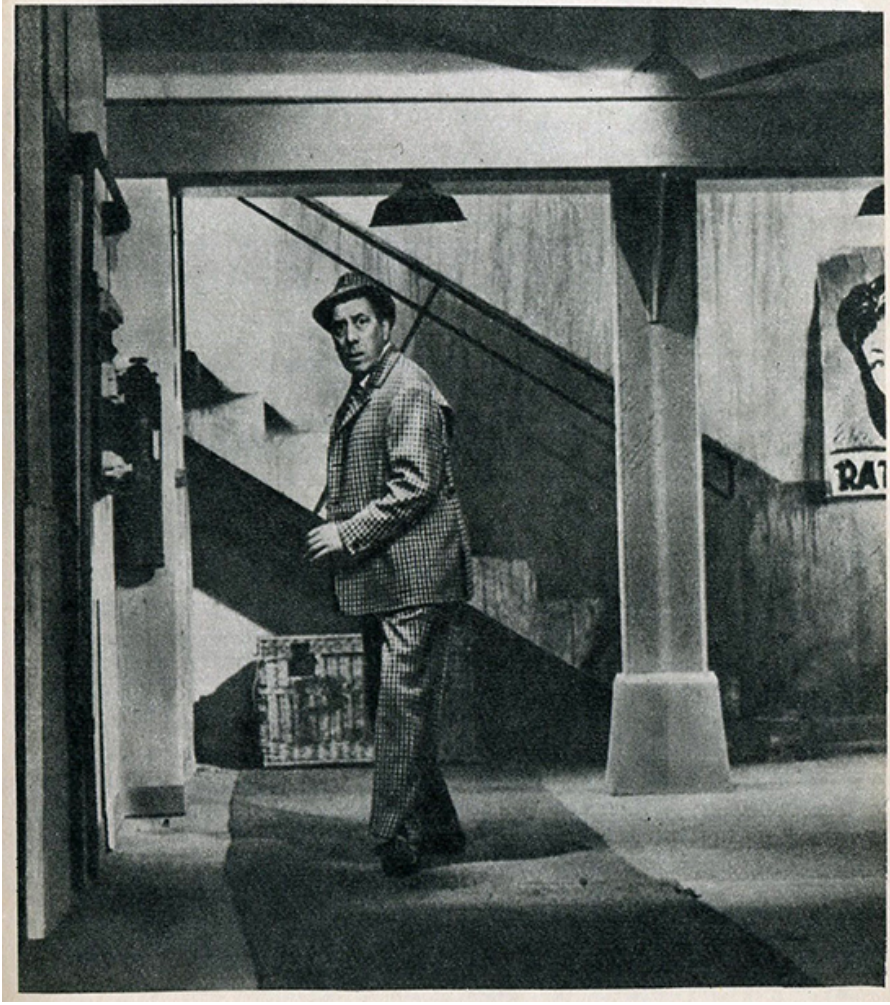
«Джек-динамит»

«Джек-динамит»
«Комплекс Филемона»

«Комплекс Филемона»

«Только на масле» (Фернандель и Бурвиль)

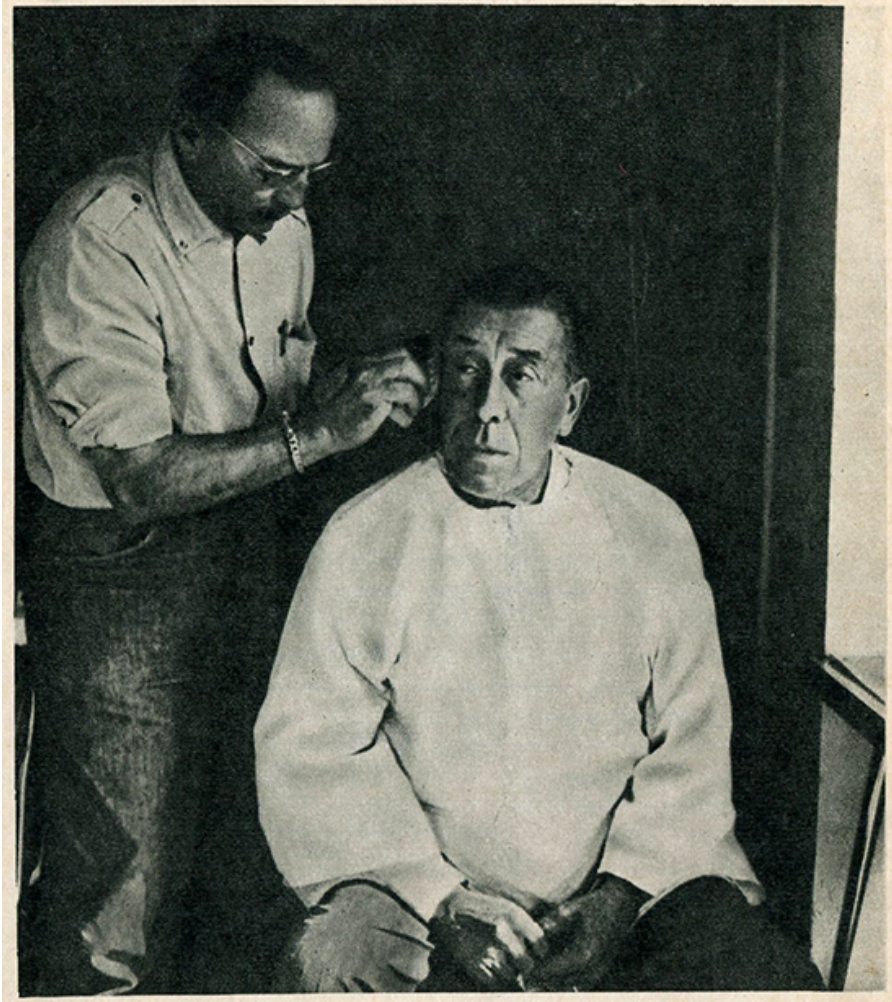
«Шутки исподтишка»



«Путешествие в Биарриц»
Фернандель и Габен на съемках фильма «Опасный возраст»

Бурвиль, Фернандель и Франк Фернандель

Перед новой ролью



Не стоит преувеличивать ее художественные достоинства, хотя сам Рим в книге о Фернанделе говорит о своей картине так, что иной читатель может подумать, будто жанр изобрел он, Рим. Между тем у комического гиньоля уже была своя традиция в Англии и Америке, была своя классика — «Мышьяк и старые кружева» Френка Капра, была своя безошибочно действующая технология, о которой Рим имел понятие весьма ограниченное.

Впрочем, вот эта картина — «мрачный фарс, навеянный реальными происшествиями мрачных дней сорокового года». Начало войны, великий исход из Парижа, вереницы брошенных машин, толпы людей, толкающих тележки со скарбом, толпы без скарба. И среди них — маленький обалдевший чиновник Альфред Пюк, удирающий из Парижа со своей престарелой тетушкой. У

тетушки, разумеется, больное сердце. Тетушка, разумеется, умирает по причине чрезмерной впечатлительности. Хоронить ее негде и некогда, и племянник укладывает тетушкино тело в платяной шкаф, упакованный на империале автомашины. В суматохе шкаф исчезает, и нет уже войны, нет эвакуации, — начинается привычная драматургия погони, в которой шкаф с трупом то и дело мелькает перед самым носом, ускользает, не дается в руки, — одним словом, делает все то же, что и любой другой предмет, нашпигованный менее мрачной начинкой. Этого не скрывает и режиссер: «Я холодно заменил шкафом соломенную шляпку Лабиша, — не без кокетства вспоминает Рим, описывая Фернанделя в своей картине. — Сомнамбулический силуэт Пюка, его дрожащее достоинство, бегающий взгляд крысы, пойманной в капкан, а на лице — мрачная растерянность человека, раздавленного судьбой. И ко всему — сдержанность: ни улыбок, ни куплетов, ни механических гримас».

Рим не подозревал, что оказался благодетелем Фернанделя. Подарить актеру жанр — поистине дар божий, ибо гиньоль как нельзя лучше подчеркивал абсолютную абсурдность мира, в котором пытался по привычке обосноваться Тартарен. «Летающий шкаф» был примером разительным: он переводил достаточно абстрактный ужас войны во вполне конкретный ужас, вызванный мертвым телом усопшей старушки. А Тартарен понимает только конкретность, ему нужно пощупать руками, чтобы ощутить этот ужас.

При этом важно, что «Летающий шкаф» был не очень чистым образчиком жанра — сказалась и дрожащая пионерская рука Рима, и отсутствие привычки у цензуры, вырезавшей из картины изрядную толику «макабра», — в нем не было той множественности смертей, той плотности трупов на погонный метр сюжета, которая превышает все кладбищенские нормы и которая станет естественной и для французского гиньоля позднее. Остановить взор на отдельной мертвой тете было важно не только Альфреду Пюку, это было необходимо самому Фернанделю, ибо освоить новый жанр, замешанный на Лабише, было легче, чем окунуться в мрачный мир чистого гиньоля, в мир комической расправы со смертью, бывшей еще не так давно едва ли не нормой жизни Тартарена в оккупированной Франции.

В связи с этим несколько замечаний. Не раз и не два приходилось читать размышления о гиньольной комедии которые можно свести к следующему: «Ишь, до чего докатились! Над покойником смеются! Над самым святым!» Иначе говоря: гиньоль трактуется, как последняя ступень морального падения. Между тем все не так просто, и причитания по поводу распущенности

комедиографов следовало бы заменить мало-мальски спокойным анализом.

Гиньольный юмор вертится в специфическом кругу смертей, убийств, духов и покойников. И это отталкивает. Но достаточно задуматься над генеалогией комического «макабра» (что значит попросту — погребальный) и сразу же, по одному звучанию, возникает «данс макабр» танец смерти со средневековых гравюр. В те давние времена смерть была положительным героем искусства: в мистериях, интермедиях, гравюрах, даже фресках она карала негодяев, равняла перед лицом могилы сильных и слабых, богатых и бедных. Была союзником, когда убирала врага, была освободителем от «земной юдоли», когда приходила за тобой. Как заметил кто-то из исследователей средневековой культуры, религия поднимала смерть на пьедестал чудесной необходимости и потому позволяла относиться к ней с юмором; вспомним хотя бы русскую поговорку: все там будем — улыбку, освобождающую от страха перед уходом из этого мира.

Затем традиция была забыта. Не последнюю роль сыграло и то, что конкретность загробного мира, несомненная для человека средних веков, исчезла для человека нашего времени. Не способствовало и то, что это время было эпохой все более и более увеличивающихся массовых насильственных смертей.

Гиньольная комедия была гротескным протестом против всеобщей привычности всеобщего ужаса. Потому-то, придя из Америки, она нашла в послевоенной Европе радушный прием, нашла зрителя, принявшего математически дозированную смесь приятного ужаса, иронической ухмылки и вполне конкретных объяснений окружающего абсурда.

Фернандель и здесь оказался первым. После «Летающего шкафа» он снялся в полутора десятках гиньолей: и в том варианте, где несколько банд со вкусом уничтожают друг друга, и в том, где нормально робкий человек впутывается в нескончаемую цепь преступлений, где трупы падают густо и живописно: с ножом в спине, с пулей в черепе, на улице, в постели, на природе, из шкафа, — всюду, и все в самом буквальном смысле валятся на смертельно перепуганного простака.

Впрочем, вот он… Его зовут Виктор Бонифас, «Героический господин Бонифас», человек, живущий без приключений. Но однажды, укладываясь спать, он находит в постели труп. Бонифас отправляется в полицию, но по пути его похищают гангстеры. Его вот-вот прикончат, но вокруг гибнут другие. В результате Бонифаса принимают за страшного бандита: в мире механизированного насилия, где полиция появляется лишь для

того, чтобы зарегистрировать покойников, Бонифасу приходится помалкивать. Он погрязает еще глубже, в него влюбляется демоническая блондинка… Но герой не выдерживает марки. Гангстеров ловят, блондинка исчезает, Бонифас возвращается в свою квартирку, с опаской оглядывая углы. На этот раз обошлось…

Поставил эту картину в сорок девятом году Морис Лабро. Годом позже он продолжил приключения своего героя. И на второй картине стоит остановиться подробнее, ибо в ней появляется новый мотив, заявленный в самом названии — «Бонифас-сомнамбула».

Это тоже не чистый гиньоль, но Фернандель уже привыкает к хлещущей со всех сторон крови, к тихим покойникам, к пистолетам и кастетам. Он и профессию выбрал не самую типичную — служит частным сыщиком в ювелирном магазине. Впрочем, разве это сыщик? Сиди восемь рабочих часов у телевизионного экрана и гляди, чтобы покупатель не увел колье или диадему с прилавка. А ежели уведет, выйди, пригласи почтенного мсье с фальшивым протезом, конфискуй протез с украденным и вызови полицию. И снова сиди, и слушай восхищенное кудахтанье хорошеньких продавщиц, и выйди — прогуляться скользящей походкой Хемфри Богарта… А потом — третьеразрядный отель, узкая комнатка под крышей, унылый быт, а всей романтики — только звание детектива. Но у Тартарена остается ночь, тот самый долюмьеровский кинематограф, который описал еще Доде: «В темноте и при горизонтальном положении фантазия Тартарена, и без того обладавшая непостижимой силой, разыгрывалась, и пред его мысленным взором, как на «складных картинах», которые ему показывали в детстве, проходили многообразные чудовищные пытки…» Итак, скука днем, разгулявшееся воображение ночью. Еще не так давно Каммаж предоставил бы тарасконцу вовсю наслаждаться снами. Но «Бонифас» вышел в начале пятидесятых годов. На время сны исчезли из кинематографа. Но режиссер слышал что-то о Фрейде — вытеснение, сублимация. Значит, так, ночью подсознание выходит наружу, и Фернандель… Правильно, если днем он сыщик, то ночью — грабитель!

И Лабро погружает Париж во мрак, поднимает Бонифаса с постели и выводит в пижаме на крыши, карнизы, лестницы и брандмауэры. И Бонифас наткнется здесь на бандитов, и бандиты вздрогнут, увидев знаменитого детектива, но лунатик пройдет мимо и не заметит, и нечаянно сбросит одного вниз, и, вспомнив о чем-то, повернет назад, нечаянно же столкнет другого, вернется в спальню, наденет черный котелок и снова пойдет по проводу

над улицей. А бандиты, изнемогшие от треволнений, устроятся на отдых в его мансарде, обшарят шкафы, пока неутомимый сыщик не спустится с огромной люстры в свой магазин, обойдет заснувшего стража с берданкой, профессионально пошевелит пальцами, вскроет витрину и, опустив в карман пижамы жемчужное ожерелье, столь же невозмутимо вернется обратно. И сыщики вздрогнут снова, но Бонифас не заметит их опять, достанет со шкафа коробку из-под обуви и бросит в нее, уже полную до краев, добычу этой ночи.

А днем пойдет по своим собственным следам, и будет демонстрировать прельстительной хозяйке предполагаемую технику грабежа, с поразительной точностью повторяя жесты и походку ночного Бонифаса, и услышит от стражника, что, кажется, ночью он видел мсье детектива в пижаме и котелке вон там, на люстре, и, презрев этот бред, станет расставлять западни и ловушки у витрин, и мимоходом влюбится в роскошную блондинку, и добьется свидания. А ночью все повторится сначала: гангстеры дождутся, пока не заснет Бонифас, и пойдут за ним по крышам, замирая и останавливаясь. А Бонифас присядет на той же люстре, свесив ноги вниз, достанет из кармана спиннинг и забросит крючок в витрину, зацепит очередную золотую рыбку и побредет назад, даже не услышав выстрела, которым проводит его ошалевший стражник, и пройдет мимо окон отеля, и блондинка окликнет его, и примет вытянутые руки лунатика за объятие, и прижмется, и поцелует, а Бонифас уверенно поведет ее к кровати, не забыв приколоть к распахнутому халатику только что украденную брошь. А часом позже отколет брошь с заснувшей Стеллы, привычно протянет руки и отправится восвояси.

А в магазине начнется содом, забегают хозяйка и директор, инспектор и стражник, сработают Бонифасовы ловушки: пойдет из невидимого резервуара хлороформ, посыплется порошок, фиксирующий следы, польется клей, и намертво пригвоздит заснувшую компанию к полу. И будет все, как у Лабиша: Бонифаса наконец похитят, и сердобольный старый гангстер станет кормить его с ложечки, и будет считать овец, чтобы детектив скорее заснул и преобразился в вора, и заснет сам. И будут схватки над пропастью, и полицейский инспектор будет до одури допрашивать Бонифаса, а потом они вместе заснут, и Бонифас займется любимым ночным ремеслом. И будет ревнивый де Фюнес, сладострастно раздевающий некую даму, и Бонифас войдет в окно и застенчиво ляжет между ними. И будет перестрелка, бандиты ворвутся в магазин и опустошат сейфы, а непроснувшийся Бонифас бросится за ними в погоню, настигнет, а потом на полушаге проснется и смертельно испугается в двух

метрах от своего окна. А внизу будет ахать и ужасаться толпа, и хозяйка откроет Бонифасу свои прелести, свое сердце, свой счет в банке. А под конец Лабро преподнесет первосортнейший трюк: снова устроит ночь, и Бонифас, лежащий рядом с хозяйкой, сядет в постели, протянет руки и пойдет к окну, а из соседней комнаты, один за другим, также протянут ручонки и зашлепают босыми пятками семеро маленьких бонифасят, а самый маленький, еще грудной, не сможет встать и заревет, и пышнотелая мама успокоит его: ты скоро научишься ходить… И пойдет по крышам семья Бонифаса — степенно, неторопливо, привычно.

…В этом фильме было все, что требовала «синема-бис» новых, послевоенных лет: и щепотка «галльского юмора» в отточенном афористичном диалоге, и толика наготы со стриптизом и без, и чуточку леденящих душу ситуаций, и непременная философичность в самом дешевом, карманном издании, и несколько новых трюков, и безукоризненный ритм.

Но было в нем и другое: тот мотив полной иллюзорности Тартаренова бытия, которое было даже не сном, но той неуловимой гранью между сновидением и горячечным бредом, когда возможно все и все невозможно. Сомнамбулизм фернанделевского героя оказался здесь естественным завершением довоенной драматургии бегства. Ибо былой комплекс Тартарена тоже изменился, Тартарен растерял святую веру в то, что приключение ждет его на каждом углу, достаточно выйти на этот угол и дождаться. Он читает газеты, слушает радио, он знает, что дальние страны ничем не отличаются от Тараскона, что и там растут на тысячах подоконников свои микроскопические баобабы, что остается последний, единственный путь бегства — в себя самого, в сон, бред, подсознание.

Правда, это еще не значит, что он готов коротать свои дни в садике, романтическая тоска по Несбывшемуся еще гонит его в новые и новые эскапады, но Тартарен способен уже поверить в самое неромантическое, а самое низменно-стандартное: и что не было никогда его любимого Вильгельма Телля, и что «никакой Швейцарии на самом деле и нет!», а есть — «просто обширный курзал, открытый с июня по сентябрь, куда люди отовсюду съезжаются развлекаться». И пусть на самом деле это не так или не совсем так, — важно, что Тартарен готов к любому прозаическому обману, столь непохожему на его собственный — романтический.

Приключения становятся отраслью индустрии, у Тартарена отнимают самое дорогое — возможность фантазировать самому, переживать самому, обольщаться самому, — все это делают за

него другие, ежедневно, стандартно и неуютно. И он пытается бунтовать, фантазировать по-прежнему, ибо если у него уже отняли экзотические страны и южные моря, то остается хотя бы прошлое.

Но оно оказывается еще страшнее и абсурднее настоящего. Уж, кажется, что может быть спокойнее — 1833 год? Ни тебе революций — одна только что закончилась, до другой — полтора десятка лет, — ни войн. «Доброе, старое время» в самом разгаре. Но едва Фернандель заглядывает в него…

Минуло пятнадцать лет с того дня, когда Онорен впервые отправился в прошлое. Сейчас ему уже не нужен сюжетный повод, чтобы оказаться во временах иных, и Клоду Отан-Лара, поставившему в пятьдесят первом году «Красную гостиницу», но пришлось тратить силы на объяснения. Напротив, ему было важно убедить зрителя, что его жестокая и пародийная история отнюдь не комедия, что это — история в сюжетном и временном смысле, что прошлое столь же нелепо и ужасно, как настоящее.

Отан-Лара подчеркивает это. Поет Монтан, и в голосе его непривычно издевательские интонации: «Никто никогда не узнает, сколько трупов в этом снежном краю…» На экране — Альпы, та самая Швейцария, которой «и нет вовсе» — туман, голые кусты, сумерки. Валит снег, заметая следы. Поет балладу Монтан: «Трепещите, услышав о коварстве этого дома, о кровавых убийцах, о Мари и о Пьере Мартен». И уже бредет по сугробам, торопясь к камельку, очередная жертва — бродячий шарманщик с простуженной мартышкой. Стук в дверь, щелканье запоров, крик, улепетывает по крышам осиротевшая мартышка, и во двор выбегают обитатели «красной» гостиницы: кривоногий и сутулый Мартен, уже успевший напялить на себя тулупчик убитого, целится в обезьянку громадный и добродушный негр, постно поджимает губы Мари. Они торопятся— надо подстрелить обезьянку, надо сжечь вещички, надо спрятать труп, надо поделить добычу. Неровен час — пожалуют новые клиенты, их следует встретить по первому разряду.

Клиенты не заставляют себя ждать: мчится, подхлестывая лошадей, кучер дилижанса, полного чистых и нечистых — щеголей и потаскух, мещан и влюбленных, скупцов и трусов, — ноев ковчег на колесах, несущийся к гибели.

Впрочем, люди эти сами по себе не важны, — быть может, Отан-Лара набрал свою Францию в миниатюре, чтобы вдоволь посмеяться над ней, — во всяком случае, он начисто забывает об этом. Главное в картине — обитатели гостиницы и Фернандель; деловитый, «нормальный» мир упорядоченного ужаса, и — простодушный провансалец. Кстати, вот и он — озябший,

голодный монашек с посохом и фонарем в руках, клянущий господа своего, забывшего о теплой постели, о стаканчике горячего вина, о бараньей ноге для своего слуги. Он очень фамильярен со своим богом, этот монах, он может послать его ко всем чертям, провалившись сквозь подгнившие доски моста, и тут же, не отходя от пропасти, может вознести хвалу ему, рассказывая молчаливому послушнику о радостях истинной веры.

Отан-Лара не случайно облачил актера в рясу — в те далекие времена одеяние это было своеобразным пропуском и в вертеп греха и в прибежище добродетели, оно ставило своего хозяина в центр любых событий, сводило все фабульные линии к его персоне, а что еще нужно было Фернанделю? Главное, чтобы сюжет не мешал ему лицедействовать, а если картина предоставляет эту возможность, то пусть режиссер делает, что ему взбредет в голову: будет серьезен или ироничен, глубокомыслен или озабочен.

Ибо даже сейчас, когда позади молодость, когда дурашливый энтузиазм Изидора сменяется унылым весельем Казимира, в глубине души Фернандель остается прежним фарсёром: увеселяет других и забавляется сам, пародирует ситуации, в которые попадает, и сам верит в эти пародии, а потому веселится еще пуще и опять забавляет других. И все это — до тех пор, пока перипетии вдруг не ринутся к финалу, и Фернандель забьется в растерянности перед очередной загадкой жизни, перед жизнью, перед самим собой.

«Красная гостиница» была именно такой картиной. Разумеется, Отан-Лара меньше всего думал о Тартарене. Его изысканный, желчный и грустный фильм был о другом, недаром критика то и дело поминала Вольтера. И в самом деле, наивный, чистосердечный и одновременно прожорливый, хитрый, очень земной святой отец в замусоленной рясе оказывается единственным праведником. Да что праведником — орудием провидения. «Поглядите, — словно бы обращается Отан-Лара к зрителям, — вот как выглядит орудие божьей справедливости в земной юдоли. Вот механизм преступления и наказания». Это — цитата из книги Лепроона «Пятьдесят лет французского кино», не слишком благосклонной к Фернанделю.

Но Фернанделя и не интересовала вся эта история. Его герой решал свои тартареновские проблемы в кровавой ситуации, а то, что эти проблемы совпадали с задачами режиссера, просто сделало роль монаха одной из лучших его работ.

Впрочем, вернемся к картине. Обитатели гостиницы радушно встретят многочисленных постояльцев, а среди них свою дочь — Матильду, указавшую пассажирам дилижанса путь в

гостеприимный отчий дом и немедленно приступившую к исполнению привычных дочерних обязанностей — надо перепрятать окоченевший труп шарманщика. И здесь появится Фернандель, и в рассуждении, чего бы перекусить на даровщинку, будет путаться под ногами и мешать честной компании. Не зная, в чем дело, станет давать советы, а когда труп, обвалянный снегом, как сухарями, превратят в снежную бабу, обойдет его утиной походкой, стянет у негра с головы шляпу и нахлобучит на невидимый череп шарманщика.

Он счастлив, что будет ужин и постель, и затейливый застольный разговор, и все будут глядеть ему в рот. И он прислушивается к суете на кухне, где Мартен уже готовит снотворное, которое скоро польется в глотки постояльцев. И походя, на зависть разохотившемуся Мартену, оберет сотрапезников во славу святого Франциска — на раку, покрытую рубинами и золотом, продемонстрировав дорогостоящую модель будущего собора. А Мартен, возбужденно вздрагивая, будет считать сыплющиеся деньги — «он меня разорит!» — пожалуется он Мари, запретившей ему убивать монаха, чтобы не разгневать господа. А монашек нанесет ему последний удар: потребует милостыни и у него. Фернандель чувствует себя безраздельным хозяином ситуации, и, когда негр оторвет его от налитого супа, понимающе ухмыльнется, предчувствуя амуры с хозяйкой. Тем более что встретит она его в постели.

«Я хочу исповедаться, отец мой». Она не исповедовалась уже лет двадцать, с тех пор как поселилась здесь. Она рассказывает все по порядку — о том первом, который лежит под каштаном; о втором, из Парижа, — «он не так мучился, муж набил себе руку»… «Это очень неприятно, что они умерли», — замечает монах, постукивая пальцами по колену. Столько слышал он исповедей в своей жизни, что наловчился не слышать слов, воспринимать лишь журчание речи. И вдруг, это всегда случается неожиданно, мысль пробивается сквозь слова, лишает Фернанделя речи, парализует… Мари называет цифру: «Шарманщик был сто вторым. Кстати, вы могли его видеть», — она показывает в окно, на снежную бабу в криво посаженной шляп. «Иначе его могли бы съесть свиньи». Мари приглашает монаха разделить ее сомнения: ей кажется, что муж излишне жесток — он убивает молотком, а она думает, что яд — гуманнее.

Это будничность, ненарочитость убийства потрясает монаха более всего. Уж, кажется, ему, орудию господа, не привыкать к жестокостям, плутовству, обманам, но все это прикрыто тонким или толстым идеологическим флером, а здесь с убийства содрана последняя оболочка — оно стало хлебом насущным, бытом. Отан-

Лара не скупится на детали, он усиливает интонацию ежедневности преступления, которое спокойно и натурально соседствует с детским добродушием негра, с первой любовной игрой между Матильдой и юным послушником, с буколическим воркованием кровавых папы и мамы. Нет, он не забавляется, и комизм подробностей рассчитан не на заливистый смех, а на тот первый спазм хохота, который предшествует истерике. Но он обращается к зрителям, уже познавшим вкус гиньоля, пережившим на собственной шкуре будничные гекатомбы войны. Простодушному тарасконцу в сутане это еще не известно.

И потому первый импульс его, как всегда, — бежать. Куда глаза глядят, в белый свет, как в копеечку, чтобы не видеть, не слышать, не думать. В другой картине это могло бы удаться. Но Отан-Лара знает, что без монаха ему не распутать свою кровавую историю, и попавший в ловушку Фернандель очертя голову бросается в другую крайность. Теперь он балансирует на хрупких качелях между трусостью и хитростью: и себя спасти и других вызволить.

Но оторвать пассажиров от пиршественного стола, на котором папаша Мартен уже расставил блюда с дымящейся свининой, от пылающего очага и легкого флирта — это сильнее монашеских ухищрений. Даже на улицу, на прогулку, подальше от кухни, где уже кипит на огне черный снотворный напиток, где негр привычно взвешивает на ладони увесистый молоток…

Нет, пожалуй, у Фернанделя фильма, в котором бы его герой так зависел от обстоятельств, спутывающих его по рукам и ногам, не дающих вздохнуть от чисто идеологической формальности. В этом страшном мире, где все, словно нарочно, противоречит евангельским заветам, да и простому человеческому рассудку, сущий пустяк, догматическая невозможность раскрыть собеседникам тайну исповеди, до конца исключает святого отца из этого приговоренного к смерти человеческого сообщества. У него действительно нет выхода: видеть, как похохатывающие, самодовольные постояльцы расходятся по комнатам навстречу смерти, и — слова не вымолвить. Вспомните, «он страдал оттого, что не мог разговаривать, шуметь, откровенничать, отводить душу… Особенно угнетало его молчание! «Эдак и типун на языке вскочит», — рассуждал сам с собой бедняга». И Фернандель решается. Поздно! Пассажиры уже глотнули согревающего питья и, выслушивая разоблачения монаха, мирно отходят ко сну.

Обезумев от страха, он носится по гостинице, натыкается на Мартенов, перессорившихся из-за послушника, которого просит не убивать влюбчивая Матильда, заводит с ними бесконечный спор, восхваляет послушника, оказавшегося сыном окружного

прокурора: «В такой семье, как ваша, не обойтись без своего прокурора!»

Так проходит ночь. А на рассвете начинается свадьба — в замедленном, похоронном ритме. После долгих уговоров монах соглашается обвенчать молодых, но только в присутствии всех гостей. И взопревший негр перетаскивает спящих постояльцев в гостиную и усаживает за стол. А монах все тянет и тянет, словно чувствуя, что по снежной дороге уже едут жандармы, волоча на веревке пойманную обезьяну.

А Мартену это даже начинает нравиться: бракосочетание придает некоторую пикантность приевшейся работе: «Сначала будет свадьба, а потом они пойдут путем, который им уготован», — объясняет он застоявшемуся негру, посылая его на всякий случай подпилить опоры у моста. Это поможет избавиться и от монаха. Прирезать его, конечно, грех, а оставлять живого свидетеля тоже негоже. Тем более, что свидетель попался уж слишком унылый: то он забыл формулу венчания, и семейство Мартенов хором суфлирует ему, то у него нет обручальных колец, и Мари, доброжелательно улыбаясь, приносит целую коробку — около сотни, на любой размер. То велит растолкать спящих, чтобы свидетели были не формальные. А когда все уже, кажется, позади, проклятый негр кричит, словно увидел дьявола. Обезьянка, появившаяся в окне, действительно похожа на черта. Но пришла она не одна, с ней жандармы, которым подай шарманщика, а на худой конец — хоть шарманку. К тому же и выспавшиеся пассажиры готовятся уезжать. Правда, они не знают о подпиленных сваях, но дилижансу надо выехать из двора, а на пути его — снежная баба. И семейство Мартенов скопом силится передвинуть бабу в сторону. Вот сейчас ее поставят в углу, сейчас уйдут жандармы, страшная тайна не будет разгадана. И Фернандель решается на самый трагический трюк в этой картине: он нагибается, трясущимися пальцами сминает снежок и, растянув что было силы замерзшие и струсившие скулы, изображает веселье. Он обстреливает бабу, и пассажиры подхватывают нелепую и веселую игру. Удар! И снежок монаха открывает застывший глаз шарманщика. Удар! И снежок парижского пижона обнажает бороду. Еще удар! Побелевшие губы покойника улыбаются жандармам. Последний удар! Баба падает, под снегом лиловеют голые пятки.

Так кончается «Красная гостиница», и скрючившийся Мартен философически замечает: «Вот до чего доводит религиозность: спасти жизнь монаху — это добром не кончится». Жандармы уводят убийц, пассажиры усаживаются в дилижанс, монах, подхватив посох, вскакивает на запятки. Но гиньоль еще не

закончен. У моста пути пассажиров и монаха расходятся. Он прыгает в снег, поднимает руки, благословляя путешествующих. Слышен грохот — дилижанс сорвался в пропасть. И вздернутые руки Фернанделя уже не знак благословения. Пальцы в ужасе. Сгорбившись, он убегает, переваливаясь по-утиному, в сторону от креста, стоящего у дороги, подальше от устрашающего абсурда, нелепости, ужаса.

Герой Фернанделя оказывается единственным праведником, имеющим право на жизнь, право вернуться к привычности быта, человеком, преступившим абсурд во славу будней.

Теперь Фернанделя не заманишь в прошлое. И пусть он совершит еще несколько вылазок, пусть его Онорен из Марселя нацепит латы и кирасу и будет дурашливо вскидывать руку, приветствуя цезаря; пусть его Сганарель поставит с ног на голову старую легенду о Дон-Жуане, спасет своего хозяина и сам будет обольщать фрейлин; пусть сыграет доброго короля Дагобера, творившего справедливость на заре французской истории, — эти выходы в прошлое — не больше, чем обычный уик-энд среднего служащего, недорогая туристическая поездка по историческим местам, телевизионный спектакль с продолжением, который можно смотреть и дома, попивая вечерний кофе, но можно глядеть и на натуре, ощущая приятную сопричастность экзотике, которую переживают другие. Маршруты этого воображения неисчислимы: «синема-бис» осваивает с каждым днем все новые области: научную фантастику, привычную приключенческую драму, перелицовку старинных сказок типа «Али-бабы и сорока разбойников», в которой Фернандель снялся у Жака Беккера по сценарию Дзаваттини, в феерическом фарсе, чуточку пародирующем вестерн, превращающем мавританский колорит в шуточный марсельский рассказ. И, как писал Садуль, это вполне объяснимо, ведь «Арабская Африка находится как раз против Марселя. Достаточно пересечь улицу, вернее, Средиземное море».

Но близость Марселя и Африки имеет и другую сторону: родимый дом виден через узкий пролив, и Тараскон постоянно держит Тартарена в своей власти. Возвращает на место, едва кончится уик-энд. Делу — время, потехе час!

Отныне Тартарен обречен вековать в современности. Он становится благонамеренным отцом семейства, он хочет быть, как все, «жить как люди», он согласен на уныние, на однообразие, на неторопливую борьбу за сегодняшний день — ни прошлое, ни будущее его уже не интересует. Он готов остаться провинциалом.

Если говорить точнее, он никогда не переставал им быть, комплекс Тартарена таился в самых спокойных ситуациях. Менялось время, менялись ипостаси тарасконца, менялись итоги

его странствий, но даже в суматохе столичной жизни он чувствовал себя посторонним.

Об этом мы еще не говорили, выстраивая жизнеописание Тартарена. А Париж все это время был одним из любимейших маршрутов его воображения. Достаточно вспомнить хотя бы давнюю картину по сценарию Карло Рима «Геркулес», или «Неподкупный», в которой провинциальный простак из рыбачьего поселка неожиданно оказывался владельцем парижской газеты «Неподкупный», которая оправдывала свое название тем, что продавалась всякому, кто пожелает купить ее. Рим произвел тогда своеобразный комический эксперимент, превратив «Утраченные иллюзии» Бальзака в традиционный фарс, по законам которого Геркулес легко одерживает победу над Парижем, сея на все четыре стороны разумное, доброе и вечное.

Можно вспомнить «Адриена», сочиненного и поставленного самим Фернанделем, в котором герой, незадолго до начала событий приехавший в Париж, основывает могущественный концерн. Можно вспомнить и иронический «Шпунц», в котором победа тарасконца над Парижем еще была несомненна, хотя и не обошлась без горечи внутреннего поражения.

Все это было до войны. Пятидесятые годы в биографии Фернанделя уже не дают надежды на успех. К тому же — пятидесятилетний Растиньяк — это даже не смешно. Воображение в этом возрасте консервативно, провинциально по своей сути.

Обратимся поэтому к «Казимиру» Ришара Поттье, картине, может быть, не лучшей в фильмографии актера, но наверняка одной из самых показательных. (Кстати, это была первая картина Фернанделя в нашем прокате).

…Пожалуй, не скажешь, что прошло всего семь лет, как мы расстались с ним за ресторанным столиком в «Кавалькаде часов», — Казимир (пусть там его звали иначе, это не меняет дела) обрюзг, стал медлительнее, глуше блеск нахальства в глазах. Ничего не поделаешь — возраст, сорок семь, а он все еще не женат, и все та же Дениза-Жинетта терпеливо ждет, когда ее суженый найдет работу, когда можно будет снять уютное гнездышко, завести птенцов, ворковать. А Казимиру все не везет. Впрочем… Всемирно известная фирма «супер-гадди», пылесосы новейшей марки, мечта бизнесмена и домашней хозяйки! Избранная клиентура, постоянный хлеб. И Казимир уже грезит наяву, ему кажется, что она уже у него в руках — сказочная птица счастья. Как всегда, у него вырастают крылья, как всегда, он мгновенно презревает настоящее ради безусловного будущего. Его можно понять: в суетливой обходительности Казимира, в неожиданном и робком хамстве просматривается вся биография

«человека воздуха», зависимого от любых превратностей судьбы, будь то муха в «Парижских развлечениях» или пылесос в «Казимире». Эта власть вещи над человеком и составляет неожиданный для режиссера и актера смысл картины. Ибо вся жизнь Казимира зависит — в самом прямом и безусловном смысле — от пылесоса марки «супер-гадди».

Более ста лет назад это увидел молодой Маркс, нашедший власти вещей над людьми точный и спокойный термин — отчуждение. После войны отчуждение человека стало одной из главных тем искусства: человек и машина, человек и государство, человек и идеология. Эти проблемы решает авангардистский театр Ионеско и реалистический кинематограф Годара, романтическая истерика битников и академическая схоластика Эллиота. Не могла пройти мимо этой темы и «синема-бис». Это естественно: сила его заключается в том, что оно выхватывает проблематику из первых рук, чтобы мгновенно размножить ее в миллионах экземпляров, подсахарить, сделать достоянием каждого в простейшей и занимательнейшей

Правда, проблематика при этом сводится к анекдотам и частным случаям, но «синема-бис» ничего решать и не собирается. Оно только называет проблему, позволяя покупателю почувствовать себя участником и знатоком самоновейших течений общественной жизни, позволяя преодолеть гарантированным воображением отчуждение собственное, позволяя свысока похохотать над злоключениями очередного недотепы и забыть о ежеминутной власти вещей над самим собой.

В самом деле, разве не смешно: не успел пылесос попасть в неловкие руки Казимира (а точнее, не успел Казимир попасть в цепкие лапы пылесоса), как машина начинает диктовать коммивояжеру логику поведения. Отныне ему не избавиться от коварного инструмента: он бродит с ним по лестницам, слизывает со стола американского дельца чулки и комбинацию, заготовленные в подарок любовнице, а заодно и парик с головы портье. Протягивается к слуховому аппарату глухой старушки. Приводит Казимира в психиатрическую лечебницу, где его нормально маниакальное стремление сбыть пылесос немедленно вызывает подозрение в психической неполноценности. И действительно, чем отличается его настырность от навязчивости изобретателя вечного двигателя, уже сидящего в приемной? В этом мире безумия Казимир оказывается своим, здешним. Отметим это, чтобы вернуться в будущем. А пока заметим, что, конечно же, ни о каком отчуждении Поттье и не помышлял. Проблема присутствует здесь в самом поверхностном виде, и власть вещей понимается буквальнейшим образом.

Ибо пылесос олицетворяет здесь тот слепой случай, который ждет провинциала на каждом шагу, который таит в себе фабульность тарасконского воображения. В сущности говоря, любая из встреч с возможными покупателями «супер-гадди» могла бы составить сюжет «Казимира». Затоскуй герой в другом бистро, пожалуйся другому кабатчику, получи иной совет, он наткнулся бы на нить приключения в другом месте.

Сейчас случай приводит его к полоумному художнику-абстракционисту, ожидающему приезда из Америки знойной и богатой меценатки, с которой его связывает пылкая любовь по переписке. По законам фарса Фернанделю надлежит сыграть за робкого Поля настоящего француза. По законам фарса экзотическая Анхелина ввалится в квартиру и, потрясая пистолетом, поклянется Казимиру в вечной любви к его таланту и к нему самому. По законам фарса Казимир попробует улизнуть, предварительно всучив Анхелине партию пылесосов для ее гостиниц на берегу далекой Атлантики.

По законам фарса, спрятавшийся Поль будет бродить по квартире, а Анхелина, услышав шорох, начнет палить из пистолета. По законам фарса, Казимир откажется от любви и будет таскать за собой по квартире пылесос. По законам фарса, опять увернется от объятий Анхелины и предпочтет изображать муки творчества, разрисовывая первый попавшийся под руку мольберт беспредметными вензелями.

А потом привезет Анхелину в салон «супер-гадди», смиренно выслушает брань директора и ткнет ему в нос заказ на тысячу новеньких пылесосов, чтобы закончить этой блестящей финансовой операцией затянувшееся приключение. Разыграет еще одну сцену ревности, возьмется за сердце и прорычит голосом провинциального трагика: «Каррамба! В моей постели!» И заторопится к своей Денизе: жениться, устраивать жизнь, благоденствовать.

Не правда ли, узнай о таком финале тот нагловатый и обаятельный коммивояжер из «Кавалькады часов», он позавидовал бы себе, будущему. Чего лучше — сделано выгодное дело, получен куш, будет свадьба, не стреляют, не обыскивают?.. А «Казимир» кончается на неуловимо грустной ноте, ибо ныне Тартарен знает — помереть от голода трудно, и работа найдется, у него станет минимальной ловкости для минимальной обеспеченности. А вот устойчивости деньги уже не дадут. И удовлетворения. И радости.

После войны изменился вкус денег. Фернандель переиграл множество буржуа среднего и даже солидного достатка: его герои богатели в провинции, богатели в Париже, но, едва «став на

ноги», остепенившись, сникали. Их было много, — похожих друг на друга, почтенных и презираемых, архитекторов и фабрикантов сладостей, учителей и парикмахеров, преуспевающих журналистов и капитанов дальнего плавания. Подобно Габену, он все чаще уходит от пролетарского веселья юности к обстоятельности буржуазной зрелости. Но иллюзорность не исчезает. Напротив, на фоне благополучия она еще явственнее. И всегдашний хеппи энд превращается в очередное крушение иллюзий — выскочил на мгновение из привычного круга, пережил свою толику нервной дрожи, короткого взлета, и возвращайся на круги своя, к привычному быту, делу, семье.

И если в годы войны это было единственной и необходимой возможностью сохранить лицо, то теперь Тартарен ничем не отличается от своих соседей и коллег. И пусть, как положено комическому персонажу, он продолжает оставаться исключением из правила, тем, что любовно и завистливо называют «в семье не без урода», он из этой семьи. И фильмы провинциальной серии оказываются общим гимном конформизму, а Фернандель — тем исключением, которое подтверждает правило. И теперь ему самое время вновь повторить слова Тартарена, сказанные сотню лет назад: «Я, знаете ли, болен местной болезнью. Уж очень я увлекался приглядкой». А потом, поджав губы, подтвердить комментарий Доде: «Приглядкой» у нас в Тарасконе называется все, что манит взор, все, к чему мы стремимся и что не дается нам в руки. Это пища мечтателей, людей, наделенных воображением».

Это явственно в «Казимире». Это было в картине Жиля Гранжье «Весна, осень и любовь» о поздней и пылкой любви «кондитерского короля» из Монтелимара к юной красавице, о бегстве красотки с заезжим соблазнителем, о печальном возвращении беглянки в супружеский дом, о горе и снова о счастье. Это было и в «Запретном плоде» Анри Вернейля — истории провинциального лекаря, женатого на капризной и вздорной дамочке, приютившего у себя молоденькую интриганку из Марселя, едва не разрушившую сердце и дом Шарля Пеллегрена. О том, как она подло обманула его и ушла, а жена простила ветреного супруга, и все кончилось ко всеобщему удовольствию. Это было и в «Булочнике из Валлорга» того же Анри Вернейля, живописном провансальском фаблио о вздорном булочнике Фелисьене Эбраре.

Это было, и наверно отчетливее всего, в «Дамском парикмахере» Жана Буайе, фильме о пятидесятилетием провинциальном честолюбце, мастере художественной стрижки осец, отправившемся завоевывать Елисейские поля с ножницами в кармане, непомерной самоуверенностью и бесконечным

красноречием.

Эта картина любопытнее многих своих современниц не только тем, что стала началом многочисленных «Дамских…» — врача, психоаналитика, портного, — она любопытна тем, что оказывается своеобразным продолжением истории Казимира.

В самом деле, еще не так давно подобные истории только в самом конце завершались экономической победой Тартарена над обстоятельствами. Сейчас Буайе фактически начинает свою картину с того, чем, по всем канонам, она должна была кончиться.

Париж завоеван. Вчерашний Мариус стал преуспевающим Марио. «Весь Париж» спит и видит отдать свою голову в чудодейственные руки моложавого и обаятельного Фигаро. И что же? Абсурд и жестокость завоеванного мира оказываются страшнее гиньоля, позволяющего хоть на мгновение предположить, что все эти трупы, выстрелы, кровь — лишь страшная «приглядка», комические вариации на тему «танца смерти». Дотошный натурализм провинциальной серии надежд не оставляет. Здесь все, как в жизни, все, как «у людей». И пока Тартарен живет по своим законам, пока его одолевают заботы материального свойства, он еще может чувствовать себя здесь как дома. Но заботы перестают беспокоить. И надо быть, как все.

Надо быть, как все, и примерный семьянин берет на содержание роскошную блондинку. Надо быть, как все, и неотесанный провинциал, вырядившись в смокинг, устраивает светские рауты. Надо быть, как все, и чистосердечный тарасконец впутывается в немыслимую интригу с женой бывшего содержателя своей любовницы, решившей заново соблазнить почтенного супруга и ударившейся в головокружительный роман с экзотическим Гонзалесом. Надо быть, как все, и любящий Марио, подобно Наполеону Бонапарту, порывается развестись с бездетной Жозефиной, то бишь Алиной, и жениться на восемнадцатилетней красотке. Надо быть, как все, и честолюбивый Тартарен добивается розетки Почетного легиона, интригует, хватается за сердце, выпрыгивает из окон, мерзнет на чужих балконах.

И в конечном счете понимает, что все это — не для него.

Он поумнел за эти годы, и сегодня в нем не найти ни грана давнего Изидора. А может быть, это не ум, а просто грустный опыт. И пусть Тартарен привычно улыбается, гримасничает, куролесит, печальные глаза собаки становятся все тоскливее. И, как собака, он убегает от всех несуразиц в теплый, родной угол, к солнцу, запаху чеснока, белым холмам юга. «Махнем вдвоем в Прованс. Нам необходимо лечение простотой», — говорит он

Алине и принимается складывать вещи.

Париж не стоит мессы — этот грустный вывод Фернандель делает на пятидесятом году жизни, в расцвете славы, в преддверии наивысших почестей, которых может удостоиться во Франции актер. Спустя два года он получит ту розетку Почетного легиона, которой так не хватало Мариусу, получит медаль «За гражданские заслуги», совершит турне по Европе, Америке и Канаде, завоюет ироническое прозвище «первого после французской культуры», будет принят папой римским, станет обладателем — и не раз — премии Куртелена, высшей награды комика… А оперетта, а песенки, а грампластинки? Голос Фернанделя звучит во всех школах Франции — пластинки с записями Доде и Мопассана, Паньоля и Рабле стали официальным учебным пособием. Казалось бы, что год от года становится асе печальнее, все неуютнее.

Не случайно в эти годы все чаще появляются ремейки (повторения) его старых картин: «Карнавал» Анри Вернейля по сценарию Паньоля, повторивший довоенный фарс о торжествующем рогоносце, сделавшем свой позор карнавальным вызовом провинциальному ханжеству. Это и не сыгранные раньше, или сыгранные другими, — «Мамзель Нитуш», «Виноградники господа бога», знаменитый «Топаз» Паньоля — последняя попытка Тартарена вырваться из теплой водицы будней и ринуться в мутные волны большого бизнеса. Не удивительно, что попытка эта не удалась, и не только потому, что пожилой Фернандель казался папашей тридцатилетнего паньолевского Топаза. Попытка не удалась, ибо довоенный авантюризм провинциального учителя, с редкой душевной готовностью превратившегося в преуспевающего и безжалостного дельца, нынешнему зрителю казался розовым филантропизмом. Зритель понимал, что в атмосфере послевоенного бума Топаз неминуемо проиграл бы. И не случайно французская цензура, в высшей степени лояльная к пьесе, потребовала «привести в соответствие» именно эти мотивировки, как «оскорбляющие нравы». Паньолевский и фернанделевский романтизм оказывается анахронизмом.

Между тем ремейки были вызваны не только коммерческим расчетом — потешить зрителя, разбередить добрые воспоминания о минувших годах, — Фернанделю самому хочется вернуться в то время, когда успех был прост и безошибочен, а потому устойчив.

Ибо устойчивость — единственное, что остается, когда исчерпаны привычные пути бегства от реальности, а новые — иррациональные и пугающие — еще не осознаны.

В поисках этой устойчивости проходит вторая половина

пятидесятых годов. Фернандель опять снимается в десятках картин, обретает утраченную было активность, но этот новый динамизм все чаще отдает нервозностью и суетливостью. Он бросается из стороны в сторону, от одного жанра к другому. Не случайно именно в это время появляются серии однотипных картин — уже упоминавшийся «Бонифас», скончавшийся на второй картине, четыре или пять фильмов «Дамский, построенных по испытанному принципу, — кого еще не играл Фернандель? Ага, портного. Значит, быть ему закройщиком. Мужским, а чтобы было смешнее, — в дамском ателье. И т. д. И т. п. И не сюжетный повод здесь важен, а устойчивость, стандартность перипетий, облегченное узнавание актера в каждой очередной картине. Маска при этом не меняется, не меняется время и серии угасают. Сохраняется лишь одна серия, о которой, к сожалению, приходится говорить с чужих слов, ибо автору не довелось увидеть ни одной из пяти картин о доне Камилло, провинциальном итальянском священнике, связанном узами смертельной вражды и неразрывной дружбы с провинциальным мэром-коммунистом Пеппоне; дружбы, начавшейся еще в годы Сопротивления и то угасающей, то разгорающейся вновь на протяжении четверти века. «Маленький мирок дона Камиллэ» и «Возвращение дона Камилло», поставленные в пятьдесят первом — пятьдесят втором году Жюльеном Дювивье, «Крупная драка дона Камилло», снятая в пятьдесят пятом Кармине Галлоне, «Дон Камилло кардинал», сделанный в шестьдесят первом опять Дювивье, «Дон Камилло в России», вышедший в шестьдесят пятом под началом Луиджи Коменчини. Между тем именно эта серия уважительно упоминается «высоколобой» критикой, которая обычно презрительно отмахивается от фернанделевских лент. Видимо, причина неожиданной живучести серии в том, что очередные приключения добродушного падре являются не просто новыми вариациями старых схем, а соответствуют той злобе дня, которая сильнее всего в момент их появления.

В том, что карьера дона Камилло — не просто эволюция маски, а эволюция характера, что не слишком часто случается в фернанделевских картинах.

В поисках устойчивости Фернандель возвращается и к традиционным панталонадам, снимаясь в «Мундирах и больших маневрах» Рене Ле Энафа, где комическая фарсовая оболочка, как две капли воды похожая на довоенный «Барнабе», неожиданно наполняется начинкой самого современного свойства: кибернетической лабораторией некоего сиятельного покойника, набитой какими-то биопротезами, роботами в мундирах разных

эпох и стран, специальными приспособлениями для мгновенного раздевания горничных, приблизившихся к кушетке естествоиспытателя, объемным фотопластиконом с подмигивающими портретами. И все это сваливается на швейцара из ресторана «Мирамар» по имени Люк, попавшего в эту чертовщину благодаря банальному квипрокво: его имя услышали как Дюк, что значит — герцог. А затем растерявшийся тарасконец убегает прочь, чтобы попасть в лапы другой техники — орудий уничтожения, чтобы стать нечаянным участником военных маневров, где испытываются последние новинки той гиньольной области человеческого воображения, которая называется военным искусством. Его схватят и бросят в машину, а машина помчится на аэродром, и бедного Люка сбросят с парашютом, и бравый нечаянный вояка учинит в свободном падении драку с другим парашютистом, а потом убежит опять, подбрасывая ноги в солдатских ботинках, процарапываясь сквозь кустарник, не замечая, что над самой головой висит скромная и устрашающая надпись — «полигон». Он спрячется в мирном, уютном домике, но заминированное убежище взлетит на воздух, а закопченный Люк оседлает радиоуправляемую танкетку и помчится по дорогам Франции, сея ужас и разрушения, пытаясь выломать зловредную антенну, отчего танкетка станет выписывать немыслимые кренделя, проскакивать сквозь стог сена и оставлять на поле голеньких влюбленных, и мчаться дальше — до взрыва, после которого одуревший Фернандель выползет из облака дыма и заковыляет по пыльной дороге.

Но и это не дает устойчивости — новые времена врываются в довоенный фарс, растягивают его, убирают традиционные схемы на периферию; комические подробности эпохи начинают теснить самого Фернанделя. Панталонада перестает быть надежным укрытием, и Фернандель ударяется в другую крайность, снимаясь в фильмах-концертах, в которых сюжетные ухищрения отсутствуют начисто, которые являются более или менее лихо скроенными возможностями продемонстрировать те или иные гримасы, те или иные жесты в тех или иных костюмах, на том или ином фоне. У них не было иного смысла, чем просто повторить на экране набор портретов того типа, который сделал Фернандель в конце сороковых годов, составив для американских издателей книгу «Француз». В ней не было ни одного слова, лишь сотня фотографий Фернанделя, изображавшего все возможные и невозможные воплощения среднего француза второй половины нашего века.

Успех книги вдохновлял, и Фернандель вкупе со старым другом Саша Гитри снимает себя в картине «Адемар, или

Игрушка судьбы», где торопливо меняет одежды и профессии: распорядителя похоронных процессий, суфлера, санитара, платного утешителя печалящихся, партнера для танцев. Снимается у Марио Солдати в фильме «Удар и ответ», одном из первых европейских фильмов-концертов, в котором рядом с Фернанделем зрителю предлагались такие звезды эстрады, как Луис Армстронг, Ренато Рашель, Сюзи Делер. Снимается у Анри Вернейля в картине «Баран о пяти ногах», где сыграл каждую ногу в отдельности и всего барана в целом — провинциального паралитика Эдуара Сен-Форже и пятерых его сыновей: владельца института красоты, мойщика окон, деревенского священника, морского волка и модного журналиста из женского еженедельника «Он и Она».

Новеллы эти мало отличаются друг от друга: одна подлиннее, другая покороче, третья (скажем, о священнике, который растерял прихожан по причине неприличного сходства с известным комиком Фернанделем) проносилась по экрану так быстро, что не замечалась вовсе. Сюжетный повод — розыски пятерых близнецов, разъехавшихся по свету и забывших старого папочку — теряется где-то в середине фильма, потом режиссер время от времени вспоминает о нем, но без большой охоты, ибо ему куда важнее показать Фернанделя еще раз, в новой ситуации или одежде. «Баран о пяти ногах» был, пожалуй, наиболее типичным фильмом этого ублюдочного жанра, исчерпавшего свои возможности в кино достаточно быстро.

Иное дело — телевидение, особенно английское или американское, для которых Фернандель в шестидесятых годах сделает более полусотни короткометражек, экспортируя в англосаксонские квартиры свое «типично французское» лицо.

Отсюда было рукой подать до пародии на иной национальный характер, и Фернандель с удовольствием снимается в фильме «Враг общества № 1», алой и не слишком остроумной пародии на гангстерские картины. История близорукого продавца Джо Кальве, тщательно загримированного под первого актера гангстерского жанра Хемфри Богарта, потерявшего очки и начавшего палить в поезде подземки из чужого пистолета, а затем, помимо воли, ставшего владыкой профессиональных убийц, соблазнительниц и возмутителей американского спокойствия, была редкой возможностью выйти за привычные сюжетные схемы, покуражиться над непонятной американской экзотикой. Особую пикантность должно было придать картине имя режиссера Жюля Дассена, знаменитого автора многих гангстерских картин, только что изгнанного маккартистами из Штатов и вернувшегося на родину. Однако по

требованию продюсера Дассен был заменен в последнюю минуту Вернейлем, который умудрился превратить пародию в томительную и нелепую тоску с редкими проблесками юмора. Фернанделю не повезло снова, как не везло всякий раз, когда его маска оказывалась чужеродной в сюжете, когда сюжет этот мог быть разыгран любым комиком. Пятидесятые годы показали, что противоборствовать новым сюжетам, не зависящим от главного героя, Фернандель уже не может. В центре событий должен стоять он, а не событие.

Между тем нынешнее «синема-бис», во что бы то ни стало стремясь держаться на уровне самоновейших достижений сюжетостроения, все дальше и дальше уходит от древних фарсовых схем, все тщательнее и естественнее имитирует нервную свободу «новой волны», успевая выплеснуться на экраны раньше ищущих и мучимых новациями Годара, Рене и Трюффо.

Ситуации, гэги, остроты уже не зависят от актера, его личность, его шарм становятся лишь одним из многих случайных слагаемых комического действа. Фернандель остановился перед новым, на этот раз окончательным выбором: или фарс, все более превращающийся в глухую провинцию французской комедии, или клоунада, роль мастера на все руки, постаревшей прислуги за все, умеющей и ходить по канату, и жонглировать, горящими факелами, и кувыркаться в опилках, и гарцевать на лошади. Фернандель выбирает второй путь, понимая, что и он не принесет победы. Разумеется, это не было выходом, но это было возможностью сохранить маску, не потерять зрителя, оставшегося верным древним традициям карнавального юмора.

С этим нелегко согласиться на вершине славы, но Фернанделя стало на то, чтобы объективно оценить ситуацию. Он видел, как медленно оттекает его зритель к печальному и тягучему юмору Жака Тати, первого интеллектуального комика Франции; наблюдал за медленным и упорным ростом де Фюнеса, доказавшего, что комик может быть популярным, подчеркивая свою антипатичность; видел, как его роли все чаще доставались некрасивому и необаятельному Бурвилю, усталому смолоду, а потому близкому зрителю пятидесятых годов. Французская комедия перестала быть монополией Фернанделя. Только спустя четверть века после первых успехов Фернанделю пришлось столкнуться с конкурентами, пришлось бороться за чистоту своей маски, — за все то, что прежде давалось ему с такой легкостью и непринужденностью.

«…Последний турок… последний верблюд»

«Теперь все ясно. Тарасконцы раскрыли мне глаза, они как бы сняли с них катаракты», — потерянно вздыхал Тартарен, отправляясь в добровольное изгнание. Сегодня он уже не вздыхает. Он принимает случившееся таким, каково оно есть, он сознательно выбирает эрзацы, не закрывая глаз, не лицемеря, не обманываясь. Просто удивительно, как легко и незаметно исчезла пуританская приверженность Фернанделя к выработанному некогда кодексу: герои его во всю силу провансаль-ского темперамента оправдывают неизвестную им русскую поговорку о «седине в бороду, а бесе в ребро». Они знают, что ничего иного жизнь уже не может им предложить и весь застоявшийся авантюризм почтенного буржуа выплескивается в эротику.

…Вот он вышагивает, респектабельный и подобающе мрачноватый вдовец, приехавший в Рим по делам о наследстве усопшей супруги. Черный костюм, черный портфель, черный котелок. И вдруг… Между нами говоря, ножки, которые попались ему на глаза, способны свести с пути каждого. Но — это Рим, Вечный город, с небес унылый голос архангела поминутно обещает в шесть вечера Страшный суд, апостольскую столицу охватывает паника, а тарасконец, как привязанный, следует за ножками, натыкается на прохожих, теряет предмет вожделений, мечется, находит снова. И нет у него в этом фильме Де Сики, который так и называется «Страшный суд», иного смысла, иной функции, иного дела. Пусть рушится мир, он немногого стоит — в этом Тартарен уверен — остаются ножки, крохотная надежда на крохотное приключение.

Это началось еще в серии «Дамский…», но там было обусловлено жесткой сюжетной схемой. В фильмах шестидесятых годов эротическими эскападами тарасконца пронизываются любые сюжеты. Они становятся необходимой начинкой, фаршем. Фернандель осваивает наконец невозможную для него прежде последнюю проблематику классического фарса: абсурдность супружеской верности, впрочем и неверности тоже. Никогда прежде сюжеты фернанделевских картин столь часто и охотно не строились на адюльтере, никогда прежде Тартарен не наставлял своим бесцветным и пресным супругам такие отменные рога.

К сожалению, это тоже не было выходом. Фернандель снялся в фарсах этого типа не меньше десяти раз, но «комплекс Филемона» (так назывался фильм Жана Буайе, в котором герой

Фернанделя был неудачливым партнером сексбомбы итальянского кино Сандры Мило), оказывался столь же анахроничным, как давняя драматургия бегства. Классический фарс был продуктом некоей моральной стабилизации, не случайно расцвет его относится к последней четверти прошлого века, когда столетняя незыблемость существующего жизнепорядка казалась бессмертной и вечной. Спустя восемьдесят лет уверенности в этом у тарасконцев больше не было: на их глазах, в их собственном доме ежедневно и натурально умирало все, казавшееся нерушимым. Запоздалая старческая эротика не отвлекала от привычной тоски — в лучшем случае давала несколько минут забвения.

И Тартарен отправляется в последний путь, уже испробованный однажды в «Бонифасе», — в себя самого по маршрутам, тщательно разработанным «синема-бис», успевшей уже освоить Зигмунда Фрейда, превратить отчаянный романтизм психоаналитической школы в дешевый набор общеизвестных знаков, комических трюков и многозначительных терминов. Не случайно одна из картин шестидесятых годов так и называлась — «Психоаналитик для дам», не случайно Фернандель, то и дело переодеваясь из белого халата в черный костюм, задавал своим хорошеньким пациенткам глупейшие вопросы, поминутно поминая царя Эдипа и всю кротость его. А дамы, доверительно моргая ресницами, раскрывали душке-доктору всю подноготную, выказывая сиюминутное желание включить обаятельного психоаналитика в нескончаемый список своих прегрешений. Разумеется, все это кончалось тем, что Фернандель оказывался не психоаналитиком, а ветеринаром, любезно согласившимся заменить отсутствующего приятеля, но концовка эта не имела прямого отношения к делу. Важно было другое: Фернандель чувствовал себя и здесь на своем месте, его не смущала цветистая абракадабра современного «лекаря поневоле». Важно, что тайны подсознания оказывались уютными, простыми, домашними. Что иллюзорность душевного лада облекалась в общеупотребительные и многозначительные ученые термины и теряла при этом свою конкретность, становилась расхожим товаром комедии.

В 1957 году немецкий режиссер Герд Освальд снял в Америке картину «Парижские каникулы» с Фернанделем и американским комиком Бобом Хоулом (на деньги которого и был сделан фильм). Это была топорная попытка втиснуть в нейтральный коммерческий сюжет два типа национального юмора, несостоявшееся намерение создать своеобразный «интернационал смеха» — основать на будущие доходы кинокомпанию мирового

юмора с участием Тото, Фернанделя, Хоупа, Данни Кея, Рода Скелтона, а «старика Чарли пригласить как режиссера-постановщика». Доходы заставили себя ждать, и компания не состоялась. Впрочем, она не состоялась бы и с доходами, уж больно абстрактна была эта нехитрая история об американском комике, плывущем в Европу и обнаруживающем на корабле текст отменного киносценария, который на самом деле является зашифрованным военным документом; о банде международных гангстеров во главе с обольстительной Анитой Экберг, охотящейся за этим документом; о французском комике Фернаделе (так зовут здесь Фернанделя), возвращающемся из США на родину и спасающем своего американского коллегу от всяческих неприятностей. Картина не претендовала на большее: Хоуп говорил по-французски с американским акцентом, Фернандель говорил по-английски с французским. Зритель смеялся, комики веселились. Но был в этой картине эпизод, неожиданно становившийся символом новой драматургии бегства. Гангстеры упекают Хоупа в сумасшедший дом, где тихие растрепанные люди заглядывают друг другу в бездонные глаза, напряженно отыскивая хоть тень взаимопонимания в замкнутом мире белых стен, мрачных санитаров и демонически вежливых врачей. Упорядоченность «нормального» буржуазного бытия доведена здесь до такого совершенства, что даже постоянная неуютность довоенного Тартаренова существования могла показаться земным раем.

Сюжет, разумеется, требует немедленного вмешательства, и Освальд торопит Фернанделя на помощь Хоупу. Элегантный красный автомобильчик Фернанделя (запомним эту машину — она появится еще раз, три года спустя, в почти аналогичной ситуации) тычется носом в больничные ворота. Привратник не пускает: сюда входят только больные, даже для первого комика Франции не может быть исключения. «Ах, больные!» — Фернандель демонстрирует исчерпывающий набор этюдов на тему «сумасшествие». Что может делать псих? Безумствовать, и Фернандель безумствует, а привратник покатывается от хохота. Еще бы! Это спектакль для него одного, театр одного зрителя, воспоминание на всю жизнь. Он включается в это представление, не замечая, что кое-что меняется в режиссуре: Фернандель забывается, он играет уже всерьез, он не пародирует, как делал всю жизнь, он буйствует, ибо абсурдность ситуации навязала ему незыблемую логику, ибо единственная нормальность — вот она: автомобильчик разлетается на составные, мотор в одну сторону, капот в другую, колеса в третью, дверцы в четвертую. Еще! Еще! Еще! Растет живописная куча металлолома, Фернандель не

успокаивается. И проникает в больницу.

Здесь, в этом идеально завершенном мире, он равен другим. И это тоже не игра — это постоянно живущее в Тартарене умение быть, как все. Ему не нужно «придуриваться», мимикрия, приспособленчество, ординарность всегда живут под спудом, ждут своего часа. Давление ситуации может колебаться в любую сторону, Фернандель колеблется вместе с ним, ибо это единственное, что позволяет ему оставаться самим собой в любых передрягах — быть не собой, быть зеркальным отражением ситуации.

А когда кончится суматоха, он опять станет нормальным гражданином — беспокоиться нечего. Спасет друга, сядет в другой, тоже элегантный и тоже красный автомобильчик и отправится по своим делам — актерским, человеческим, тарасконским. В постоянной, беспокоящей готовности балансировать на привычных качелях внутренней неустроенности, враждебности всего, что окружает, что упорядоченно, добротно.

Ибо сегодня, как и тридцать лет назад, пусть есть работа, есть дом, есть семья — все, о чем может мечтать мельчайший буржуа нашего времени, малейшая случайность может стронуть с места фатальную лавину неприятностей, которая мгновенно разрушит его крохотный и благоустроенный мир.

Повод не имеет значения, важно, что он появляется неожиданно, и налаженное существование мгновенно оборачивается против Фернанделя. И здесь уже не помогают ссылки на непорочное прошлое, на добропорядочное настоящее.

В самом деле, что могло угрожать почтенному Фердинанду Пасторелли, примерному семьянину и примерному таможеннику, почитателю и слуге закона, грозе контрабандистов? Вот он, у всех на виду, чистый как стеклышко. Но малейшей нелепости достаточно, чтобы повергнуть все это в прах.

В данном случае повод называется бюрократическим кретинизмом. Бьется граница, петляет по горам, по долам, по равнинам, по ледникам, по улицам городка Ассоля, убегает вправо и влево, словно какой-то пьяный землемер прокладывал ее, шатаясь по горам. «Не перепутайте! — предупреждает Пасторелли. — Вы спросите, почему такие зигзаги? Очень просто. Потому что все итальянское должно находиться в Италии, а все французское — во Франции. Иначе — к чему граница?»

Это сказано всерьез, бедному Фердинанду и в голову не придет, что вопросы только начинаются, что закон вовсе не есть закон, что идиотизм приграничного конфликта очевиден каждому, кто захотел вглядеться, увидеть, задуматься. К

сожалению, Фердинанд ничего этого не может, он просто принимает любую, нелепость как священную данность и действует «в соответствии».

Фильм о злоключениях французского таможенника, родившегося в кухне кабачка дядюшки Донадье, оказавшейся на итальянской территории, и по этой причине ставшего дезертиром, клятвопреступником, двоеженцем, чуть ли не шпионом, — называется «Закон есть закон» и поставлен давним знакомцем Фернанделя Кристианом-Жаком.

Этому фильму не слишком повезло у критики: ему ставили в укор вторичность по отношению к итальянской комедии «Полицейские и воры», роняли слезы по причине недостаточной сатиричности главного удара, называли забавным, но незначительным анекдотом. Все это верно: «Полицейские и воры» были смешнее и печальнее, анекдот не слишком глубок, а издевательская сатира на закон, который в кухне — один, в столовой — другой, но везде одинаково мертв и всегда капитулирует перед самим собой, — могла быть злее и отчетливее. Но, позволю себе заметить еще раз, не об этом шла речь и не этого добивался Кристиан-Жак. Режиссер делал фильм для Фернанделя (Тото только подыгрывает, да подкручивает сюжет). И форма анекдота, приправленного столь любезным французскому зрителю легким издевательством над правопорядком, казалась ему наиболее удобной.

Ибо откровенная фарсовость Фердинанда Пасторелли позволила актеру и режиссеру вернуться к добрым образцам тридцатых годов. А идиотская правовая кабала, в которой страж закона становится преступником, а прожженный контрабандист ловким защитником удрученной государственности, — была той толикой современности, которая помогала зрителю естественнейшим образом воспринимать старинный жанр.

Этому зрителю было хорошо известно, что сегодня, как во все времена, человек может стать игрушкой любой нелепицы, что никому нет дела до него самого, что для всех, для общества, для соседей, для закона — он лишь сложный и непрочный свиток установлений, обычаев и догм, лишь знак морали, религии, государства. Зритель знал, что сегодня, как всегда, он беззащитен перед лицом собственного порядка, что самая покорная верность не в состоянии избавить от поражения. И зритель принимает это поражение, как основу порядка. Конечно, это неудобно, даже опасно, но ведь может и пронести, может случиться с другим, третьим, четвертым, а с ним, Тартареном, никогда не случится. Ибо «обыкновенно тарасконец политикой не занимается: беспечный по природе, равнодушный ко всему, что не имеет к

нему непосредственного отношения, он, по его собственному выражению, стоит за существующий порядок вещей».

И потому, когда все кончится ко всеобщему удовольствию, когда выяснится, что кухня дядюшки Донадье все-таки стоит на французской земле, что с итальянцами у Пасторелли ничего общего, кроме фамилии, когда Фердинанд выйдет из своих «маки» — небритый, с карабином в руках, смахивающий на карикатурного контрабандиста, он мгновенно, словно ничего не произошло, примется за любимое дело. Закон есть закон, и Пасторелли его воплощение — на нем новехонькая униформа, кокарда, капюшон, при нем его верный карабин и наручники. Он вновь олицетворяет нерушимую государственность и со святой уверенностью повторяет: «Перед вами приморские Альпы. Но осторожно! Не перепутайте. Слева — они французские, а справа — они итальянские. Вы не видите разницы? А граница? Разве она не видна?»

Это последнее, что осталось Тартарену. Все обошлось, он опять при своих. В этом нет ничего удивительного: Фернандель вот уже тридцать пять лет предлагает своим согражданам оптимальную модель поведения. Он ее не навязывает — упаси бог! — кто сейчас навязывает нормы и каноны, цивилизация добралась и до Тараскона, и даже провансалец, кажется, освободился уже от всяческих пережитков прошлого. И еще одно обстоятельство. «Синема-бис» щедро разворачивает перед покупателем веер разнообразнейших, но одинаково прельстительных образцов: хочешь быть сильным и безжалостно-обаятельным, будь Джеймсом Бондом; хочешь сильным и нагловато-простоватым — есть герои Бельмондо; хочешь сильным и пожилым — вот герои Габена. Здесь нужно только найти свое место, протиснуться в торговые ряды, и дело сделано. Выбор неограничен. Тем более что, воспользовавшись испытанным орудием пародии, можно ненароком поохотиться в чужих владениях, довести тамошние каноны до полного абсурда и торопливо вернуться обратно. Изобразить кровожадного бандита с Дикого Запада в издевательском французском вестерне «Джек-Динамит», а заодно сыграть в нем еще одну роль — робкого и застенчивого эмигранта Антуана Эсперандье. Можно вернуться к гиньолю и сыграть в фильме «Главарь» провинциального преподавателя метафизики Мигонне, оказавшегося в фатальной зависимости от некоего чемодана с миллионами, за которыми охотятся две конкурирующие банды. Можно открыть любую страницу любого классика, — скажем, О'Генри, — и разыграть рассказ о печальном похищении вздорного ребетенка, сделавшего адом жизнь благородных и унылых похитителей. (У нас рассказ

«Вождь краснокожих» экранизировал не так давно Леонид Гайдай.) Можно пойти на риск, тряхнуть несуществовавшей стариной и сыграть немую роль в немом фильме «Корова и заключенный», где мычание указанной коровы — единственный звук на экране. Можно даже уйти на мгновение от комических ролей и сыграть почтенного папашу Кантена из пограничного городка («Путешествие отца» Дени де ля Пательера), удрученного молчанием дочери, отправившейся искать счастья в Лионе и свернувшей на худую дорогу Можно все. У Фернанделя хватит таланта и умения быть, как все. И быть навырост, с походом, или — как там говорится еще в торговле предметами наилегчайшей промышленности — киноискусства. Ибо, если уж стабилизация оказывается настолько недостижимой, непрочной, необязательной, Тартарен спародирует даже свою неотличимость от других, будет ординарнее ординарности. Короче говоря, будет настолько, что перестанет быть личностью.

Он согласен и на этот самоубийственный акт, чтобы остаться, чтобы существовать неизменным, наперекор всему, что происходит вокруг него, да и в нем самом. Ибо впервые в своей долгой и бурной биографии герой Фернанделя ощущает страх перед жизнью в самом чистом виде — он просто боится действия.

«Не нравится мне твое рыло… — выговаривает ему предприимчивый сообщник Паоло из «Великого вождя». — По-моему, у тебя ослабли лицевые мускулы». Они действительно ослабли: Фернандель уже не так охотно гримасничает, лицедействует, он все чаще задумывается, уходит в себя. Он и сам чуточку побаивается нового. Не случайно в эти годы его обуревают проекты, в которых он никогда раньше не позволил бы себе признаться. Не случайно он сам отказывается от них. В самом деле, у именитого актера стало бы денег, чтобы нанять режиссера и сняться в роли Остапа Бендера (говорят, это один из любимых героев Фернанделя), Гамлета (была и такая мысль), Дон-Кихота (дело почти дошло до съемок)… Но — «к сожалению, эта мечта никогда не исполнится… публика все время ждала бы какой-нибудь остроты».

Фернандель научился понимать — годы не проходят даром. Он знает — не хуже профессиональных критиков, — что весь его былой арсенал: несмелость, неловкость, наивность, доброта, неприспособленность к непонятному миру «взрослых» — все это выглядит анахронизмом а новом мире «синема-бис», поставляющей на экраны уверенного хозяина жизни, победителя, завоевателя, авантюриста. Зритель больше не хочет видеть себя «маленьким человеком», слабым, беззащитным, нравственным. Он хочет компенсировать себя на экране. И «синема-бис»

торопится ему навстречу, забегает вперед, разворачивает картины иллюзорных побед. Что поделать — компенсация лежит в основе этого искусства, и потому, быть может, добрая половина всех западных фильмов — бравурный апофеоз гордого одиночества, всевластия сильной индивидуальности, осознавшей свою непохожесть на других.

Фернандель выпадает из этого искусства, он не может изменить свое естество, избавиться от своего раблезианского гуманизма, от неизбывной традиции, создавшей его и сделавшей некогда любимцем французской провинции.

В конце пути он возвращается в этот мир, в последний заповедник тарасконства, в себя самого.

…Он стар и задумчив, он никогда не был таким, а может быть, это и не он вовсе бредет по горной дороге. А вокруг — сверху, по бокам, даже снизу — колючие горные пики, обрывы, снег, вечность. Достаточно сойти с автострады, чтобы удостовериться: в этом заброшенном мире ничто не изменилось, ничто не изменится, если не придет кто-то со стороны. И все равно, как будут его звать — богом, инженером-строителем, завоевателем. Кто-то должен прийти. И он приходит.

Вспомним давнее «Возвращение» Паньоля — брошенные селения, забытые богом люди. Только тогда Фернандель катил свою тележку мимо, чтобы уйти подальше, чтобы разбогатеть. Сейчас добрый Боженька (так зовет он себя в этой новелле из фильма «Дьявол и десять заповедей») приходит, чтобы принести людям веру.

Это могло быть смешно, но драматизм фернанделевской роли в том, что он впервые в жизни убежден — он обладатель истины.

Боженька вещает, Боженька обещает будущее. И пусть никто не верит ему, такая убежденность в его заторможенных жестах, в окончательной скованности лица, что крестьянам придется уверовать. И пусть паралитик вовсе не хочет «встать и идти», по прямому евангельскому призыву, пусть невестка его трезво отметит, что Боженька «похож на осла дяди Жильбера», — герой Фернанделя так далеко ушел от грешного мира, что соглашается и на это, лишь бы его слушали, лишь бы передать людям то, что известно ему одному. «Я открыл ему тайну, как быть счастливым, но он пренебрег этим и делает все наоборот. И я пришел сюда, чтобы как-то это исправить». Это сказано о человеке, и Боженька делает, что обещал: старик нехотя поднимается на ноги, умирающая старушка слышит шелест ангельских крыл. Сейчас он примет ее последний вздох и уйдет с сознанием исполненного долга, не желая знать, что за его спиной все вернется к прежнему, что последняя иллюзия уже не приносит утешения и каждый

знает ей цену, и цена эта стремится к нулю. И снова засверкает шоссе, убегающее вниз, к цивилизации, в Страну Стандартных Мечтаний, откуда не уйти Тартарену, откуда придет за ним элегантный красный автомобильчик, так похожий на машину преуспевающего комика Фернаделя из «Парижских каникул», и вежливые люди любезно предложат Боженьке «проехаться немного», и Боженька с первой неловкой улыбкой примет приглашение, и машина тронется с места, и помчится открыв на мгновение надпись «психиатрическая лечебница».

Круг фернанделевской тоски замкнулся, Тартарен возвращается к простоте и довольству юности, Тараскон, сужающийся до пределов собственного «я», оказывается той самой гармонией, к которой всю жизнь стремился герой Фернанделя.

«Valele et plandite» — прощайте и не забудьте о рукоплесканиях. Этой фразой обычно заканчивались римские комедии.

Фернандель понимает сам, что пора уходить. Правда, он не торопится. Между делом основал собственную кинокомпанию на паях с Жаном Габеном, выпустил несколько фильмов, готовится к следующим. Но, приступая к стосороковой своей картине «Человек в бьюике», он обещал сняться еще в десяти картинах и уйти на покой. Еще раньше он заявил, что выйдет в отставку к семидесяти годам. Даты совпадают, и Фернанделю можно поверить — в его возрасте не остается времени на кокетство Брижжит Бардо. Просто он, как всегда, понимает, чего требует зритель и что может актер.

Фернандель знает, что им кончается многовековая традиция фарса. Он давно перестал быть единственным комическим жанром. Старомодные тарасконады еще смотрятся, но со снисходительной улыбкой: новое время требует нового юмора. Фарс все чаще превращается в трагикомедию или комедию абсурда. О нем можно сожалеть, но он прожил долгую и счастливую жизнь. А напоследок ему повезло еще раз — последний вздох у него принял последний Тартарен.

Об этом и написана книга.

Фильмография

БЕЛОЕ И ЧЕРНОЕ (Le Blanc et le noir), 1930, реж. Марк Аллегре.

САМАЯ ЛУЧШАЯ НЯНЬКА (La Meilleure bobonne), 1931, реж. Марк Аллегре.

Я ДОЛЖЕН ВАМ ЧТО-ТО СКАЗАТЬ (J'ai quelque chose à vous dire), 1931, реж. Марк Аллегре.

НОЧНАЯ АТАКА (Attaque nocturne), 1931, реж. Марк Аллегре.

НИ СЛОВА МОЕЙ ЖЕНЕ (Pas un mot à ma Femme), 1931, реж. Альбер Шотен.

ПРЕКРАСНЫЙ СВАДЕБНЫЙ ДЕНЬ (Beau jour de noces), 1931, реж. Морис Каммаж.

ОСТАВАЙТЕСЬ ОБЕДАТЬ (Restez dîner). 1У31, реж. Морис Каммаж.

УДАЧА АНАТОЛЯ (La Veine d'Anatole), 1931, реж. Морис Каммаж.

ПИКАНТНАЯ БРЮНЕТКА (Une Brune piquante), 1931, реж. Серж де Полиньи.

ХЛАМ И К° (Bric à Brac et Cie), 1931, реж. Альбер Шотен.

ПАРИЖСКОЕ РАЗВЛЕЧЕНИЕ (Paris-Béguin) 1931, реж. Аугусто Дженнина.

СЛАБИТЕЛЬНОЕ ДЛЯ БЕБИ (On Purge Bébé), 1931, реж. Жан Ренуар.

СИРЕНЕВОЕ СЕРДЦЕ (Cœur de Lilas), 1931, реж. Анатоль Литвак.

ХИТРОУМНАЯ КОМБИНАЦИЯ (La Fine combiné), 1931, реж. Альбер Шотен.

ПРИГОВОР ПОЛУНОЧИ (Le jugement de minuit), 1932, реж. Александр Эсве.

ЗАБАВЫ ЭСКАДРОНА (Les Gaîtés de l'escadron), 1932, реж. Морис Турнер.

РАЗНОСЧИЦА ХЛЕБА (La porteuse de pain). 1932, реж. Рене Сти.

ИЗБРАННИК МАДАМ ЮССОН (Le rosier de Madame Husson), 1932, реж. Бернар-Дешан.

ЧЕЛОВЕК БЕЗ ИМЕНИ (L'Homme sans mon). 1932, в Германии, реж. Густав Учицкий.

ЛИДУАР (Lidoire), 1932, реж Морис Турнер.

ПОЛКОВОЙ ПЕТУХ (Le Coq du régimenl). 1933, реж. Морис Каммаж.

ОРДИНАРЕЦ (L'Ordonnance), 1933, реж. Виктор Туржанский.

АДЕМАЙ-АВИАТОР (Adémaï-aviateur). 1934, реж. Жан

Таррид.

ЛЮБОВЬ И СВЕЖАЯ ВОДА (D'Amour et d'eau fraiche). 1934, реж. Феликс Гандера.

ВЛЮБЛЕННЫЙ ГАРНИЗОН (La Garnison amoureuse), 1934, реж. Макс де Вокорбей.

ЛЮБОВНИК КОНСЬЕРЖКИ (Le Cheri de sa concierge). 1934, реж. Г. Гальвани.

БЕЗУМНАЯ НОЧЬ (Nuit de folies). 1934, реж. Морис Каммаж.

МОЙ УЛЕЙ (Ma ruche). 1934, реж. Робер Пеги.

ОТЕЛЬ СВОБОДНОГО ОБМЕНА (L'Hôtel du libre échange), 1934, реж. Марк Аллегре.

АНЖЕЛА (Angèle). 1934, реж. Марсель Паньоль.

СИНИЕ БУШЛАТЫ (Les bleus de la marine), 1934, реж. Морис Каммаж.

ПОЕЗД В 8.47 (Le Train de 8 h. 47). 1935, реж. Пьер Коломбье.

ШЕВАЛЬЕ ЛАФЛЁР (Le Cavalier Lafleur). 1935, реж. Пьер Дуси.

ФЕРДИНАНД-КУТИЛА (Ferdinand le noceur) 1935, реж. Рене Сти.

ДЖИМ-БРОДЯГА (Jim la Houlette). 1935, реж. Андре Бертомье.

ЗАБАВЫ ФИНАНСИСТОВ (Les Gaîtés de la finance), 1935, реж. Джек Форрестер.

ОДИН ИЗ ЛЕГИОНА (Un de la légion). 1936, реж. Кристиан-Жак.

ЖОЗЕТТА (Josette), 1936, реж. Кристиан-Жак.

ФРАНЦИСК I (François 1-er), 1936, реж. Кристиан-Жак.

ЛОВКАЧИ ИЗ ОДИННАДЦАТОГО ОКРУГА (Les dégourdis de la onzième), 1936, реж. Кристиан-Жак.

КОРОЛИ СПОРТА (Les rois du sport). 1936, реж. Пьер Коломбье.

БАЛЬНАЯ ЗАПИСНАЯ КНИЖКА (Un carnet de bal), 1937, реж. Жюльен Дювивье.

ИНЬЯС (Ignace), 1937, реж. Пьер Коломбье.

ВОЗВРАЩЕНИЕ (Regain), 1937, реж. Марсель Паньоль.

ГЕРКУЛЕС («Неподкупный») (Hercule («L'lncorruptible»), 1937, реж. Александр Эсве.

ЭРНЕСТ-МЯТЕЖНИК (Ernest le Rebelle), 1937. реж. Кристиан-Жак.

ШПУНЦ (Le Schpountz), 1938, реж. Марсель Паньоль.

БАРНАБЕ (Barnabé), 1938, реж. Александр Эсве.

ТРИКОШ И КАКОЛЕ (Tricoche et Cacolet), 1938, реж. Пьер Коломбье.

ТАТУИРОВАННЫЙ РАФАЭЛЬ (Raphaël le Taoué), 1938, реж.

Кристиан-Жак.

ПЯТЬ СУ ЛАВАРЕДА (Les cinq sous de Lavarède), 1938, реж. Морис Каммаж.

БЕРЛИНГО К° (Berlingot et Cie), 1939, реж. Фернан Ривер.

КРАЖА СО ВЗЛОМОМ (Fric-Frac). 1939, реж. Морис Леманн.

НАСЛЕДНИК МОНДЕЗИРОВ (L'Héritier des Mondesir), 1939, в Германии, реж. Альбер Валентен.

ДОЧЬ ЗЕМЛЕКОПА (La fille du puisatier). 1940, реж. Марсель Паньоль.

ГОСПОДИН ЭКТОР (Monsieur Hector), 1940, реж. Морис Каммаж.

АКРОБАТ (L'Acrobate), 1940, реж. Жан Буайе.

СОЛОМЕННАЯ ШЛЯПКА (Un Chapeau de paille d'Italie), 1940, реж. Морис Каммаж.

УДИВИТЕЛЬНАЯ НОЧЬ (La Nuit merveilleuse). 1940, реж. Жан-Поль Полен.

ПУСТЯЧКИ (Les petits riens), 1941, реж. Раймон Лебурсье.

СОБАЧЬЯ ЖИЗНЬ (Une vie de chien), 1941, реж. Морис Каммаж.

КЛУБ ВЗДЫХАТЕЛЕЙ (Le club des soupirants), 1941, реж. Морис Глэз.

НЕ КРИЧИТЕ ОБ ЭТОМ НА КРЫШАХ (Ne le criez pas sur les toits). 1942, реж. Жак Даниэль-Норман.

СЧАСТЛИВАЯ ЗВЕЗДА (La bonne étoile). 1942, реж. Жан Буайе.

ПРОСТАК (Simplet), 1942, реж. Фернандель и Карло Рим.

АДРИЕН (Adrien), 1943, реж. Фернандель.

КАВАЛЬКАДА ЧАСОВ (La cavalcade des heures), 1943, реж. Иван Ноэ.

ТАЙНА СЕН-ВАЛЯ (Le mystére Saint-Val), 1944, реж. Рене Ле Энаф.

НАИС (Naïs), 1945, реж. Раймон Лебурсье.

НИЩИЕ В РАЮ (Les gueux au paradis). 1945, реж. Рене Ле Энаф

ПРИКЛЮЧЕНИЕ КАБАССУ (L'aventure de Cabassou), 1945, реж. Жиль Гранжье.

ЯСНОВИДЯЩАЯ ИРМА (Irma la voyante). 1945, реж. Антуан Тоэ.

КАССИРША БОЛЬШОГО КАФЕ (La caissiére du Grand café), 1946, реж. Антуан Тоэ.

БРОДЯЧИЕ КОМЕДИАНТЫ (Comédiens ambulants), 1946, реж. Жан Канолль.

ОСТАНОВКА НА СОЛНЦЕ (Escale au soleil). 1946, реж. Анри Вернейль.

ПЕТРЮС (Petrus), 1946, реж. Марк Аллегре.

ПЕТУШИНОЕ СЕРДЦЕ (Cœur-de-coq), 1946, реж. Морис Клош.

АМИЛЬ-АФРИКАНЕЦ (Emile l'africain), 1947, реж. Робер Верней.

ЕСЛИ ЭТО ДОСТАВИТ ВАМ УДОВОЛЬСТВИЕ (Si ga peut Vous faire plaisir). 1948, реж. Жак Даниэль-Норман.

ЛЕТАЮЩИЙ ШКАФ (L'Armoire volante). 1948, реж. Карло Рим.

УДАР И ОТВЕТ (Botta e riposta), 1949, в Италии, реж. Марио Солдати.

ТРЕБУЕТСЯ УБИЙЦА (Ou demande un assassin). 1949, реж. Эрнест Нойбах.

ГЕРОИЧЕСКИЙ ГОСПОДИН БОНИФАС (L'heroïque Monsieur Boniface), 1949, реж. Морис Лабро.

КАЗИМИР (Casimir), 1950, реж. Ришар Поттье.

ТЫ МНЕ СПАС ЖИЗНЬ (Tu m'as sauvé la vie), 1950, реж. Саша Гитри.

ТОПАЗ (Topaze), 1950, реж. Марсель Паньоль.

УБИЙСТВА (Meurtres), 1950, реж. Ришар Поттье.

МУНДИРЫ И БОЛЬШИЕ МАНЕВРЫ (Uniformes et grandes manoeuvres), 1950, реж. Рене Ле Энаф.

БОНИФАС-СОМНАМБУЛА (Boniface Somnambule), 1950, реж. Морис Лабро.

КРАСНАЯ ГОСТИНИЦА (L'Auberge rouge), 1951, реж. Клод Отан-Лара.

СТОЛ ДЛЯ ТОЛСТЫХ (La Table aux créves), 1951, реж. Анри Вернейль.

АДЕМАР, ИЛИ ИГРУШКА СУДЬБЫ (Adhémar, ou le jouet de la fatalité), 1951, реж. Фернандель и Саша Гитри.

МАЛЕНЬКИЙ МИРОК ДОНА КАМИЛЛО (Le petit monde de Don Camillo), 1951, в Италии, реж. Жюльен Дювивье.

ДАМСКИЙ ПАРИКМАХЕР (Coiffeur pour dames), 1952, реж. Жан Буайе.

ЗАПРЕТНЫЙ ПЛОД (Le Fruit défendu), 1952, реж. Анри Вернейль.

БУЛОЧНИК ИЗ ВАЛОРГА (Le boulanger de Valorgue), 1952, реж. Анри Вернейль.

ВОЗВРАЩЕНИЕ ДОНА КАМИЛЛО (Le Retour de Don Camillo), 1952, реж. Жюльен Дювивье.

МАМЗЕЛЬ НИТУШ (Mam'zelle Nitouche), 1953, реж. Марк Аллегре.

КАРНАВАЛ (Carnaval), 1953, реж. Анри Вернейль.

ВРАГ ОБЩЕСТВА № 1 (L'Ennemi public N 1). 1953, реж. Анри Вернейль.

БАРАН О ПЯТИ НОГАХ (Le Mouton à cinq pattes), 1954. реж. Анри Вернейль.

АЛИ-БАБА И 40 РАЗБОЙНИКОВ (Ali Baba et les 40 voleurs), 1954, реж. Жак Беккер.

ВЕСНА, ОСЕНЬ И ЛЮБОВЬ (Le Printemps, L'automne et l'amour),1954, реж. Жиль Гранжье.

КРУПНАЯ ДРАКА ДОНА КАМИЛЛО (Le grande bagarre de Don Cainillo). 1955, в Италии, реж. Кармине Галлоне.

ДОН-ЖУАН (Don Juan), 1955, в Испании, реж. Джон Берри.

ДАМСКИЙ ПОРТНОЙ (Le Couturier de ces dames), 1956, реж. Жан Буайе.

ЧЕТЫРЕ ШАГА В ОБЛАКАХ (Quatre pas dans les nuages), 1956, реж. Марио Солдати.

ОНОРЕ ИЗ МАРСЕЛЯ (Honoré de Marseille), 1956, реж. Морис Регаме.

ФУГА ДЛЯ КЛАРНЕТА (Fugue pour clarinette), 1956, реж. Жюльен Дювивье.

ЧЕЛОВЕК В НЕПРОМОКАЕМОМ ПЛАЩЕ (L'Homme à l'imperméable), 1956, реж. Жюльен Дювивье.

БЕЗРАБОТНЫЙ ИЗ КЛОШМЕРЛЯ (Le Chomeur de Clochemerle), 1957, реж. Жан Буайе.

ВЕЛИКОЛЕПНЫЙ СЕНЕШАЛЬ (Sénéchal le Magnifique), 1957, реж. Жан Буайе.

В ПАРИЖЕ ВДВОЕМ (A Paris tous les deux). 1957, реж. Жан Буайе.

ЖИЗНЬ ВДВОЕМ (La Vie à deux). 1958, реж. Клеман Дюур.

ЗАКОН ЕСТЬ ЗАКОН (La Loi… c'est la loi). 1958, реж. Кристиан-Жак.

ГЛАВАРЬ (Le Grand chef). 1958, реж. Бернар Бордери.

ПСИХОАНАЛИТИК ДЛЯ ДАМ (Le Confident de ces dames), 1959, реж. Жан Буайе.

КОРОВА И ЗАКЛЮЧЕННЫЙ (La Vache et le prisonier). 1959, реж. Анри Вернейль.

ПУТЕШЕСТВИЕ ВОКРУГ СВЕТА В 80 ДНЕЙ (Le Tour du monde en 80 jours), 1957, в США, реж. Майкл Андерсон.

ВИНОГРАДНИКИ ГОСПОДА БОГА (Les Vignes du Seigneur), 1958, реж. Жан Буайе.

КРЕЗ (Cresus). 1960, реж. Жан Жионо.

АТАМАН (Le Caïd). 1960, реж. Бернар Бордери.

ЛАФА (Cocagne), 1960, реж. Морис Клош.

СТРАШНЫЙ СУД (Le Jugement dernier), 1961, в Италии, реж. Витторио Де Сика.

ДЖЕК-ДИНАМИТ (Dynamite Jack). 1961, реж. Жан Бастиа.

ЭТОТ ДУРАК РИМОЛЬДИ (Cet imbécile de Rimoldi), 1961,

реж. Лео Жоаннон.

ПАРИЖСКИЕ КАНИКУЛЫ (Paris holiday). 1959, в США, реж. Герд Освальд.

ДОН КАМИЛЛО КАРДИНАЛ (Don Camillo Monseigneur), 1961, в Италии, реж. Кармине Галлоне.

МУЗЫКА, ВПЕРЕД (Avanti la musica), 1962, в Италии, реж. Джорджо Бьянки.

ДЬЯВОЛ И ДЕСЯТЬ ЗАПОВЕДЕЙ (Le Diablo et les dix commandemenets), 1962, реж. Жюльен Дювивье.

ПУТЕШЕСТВИЕ В БИАРРИЦ (Le Voyage à Biarritz), 1962, реж. Жиль Гранжье.

ШУТКИ ИСПОДТИШКА (Blague dans le coin), 1963, реж. Морис Лабро.

ДОБРЫЙ КОРОЛЬ ДАГОБЕР (Le bon roi Dagobert), 1963, реж. Пьер Шевалье.

ТОЛЬКО НА МАСЛЕ (La cuisine au beurre), 1963, реж. Жиль Гранжье.

КОМПЛЕКС ФИЛЕМОНА (Le Complexe de Philémon), 1964, реж. Жан Буайе.

НЕБЛАГОДАРНЫЙ ВОЗРАСТ (L'Age ingrat). 1964, реж. Жиль Гранжье.

КОШЕЛЕК ИЛИ ЖИЗНЬ (La Bourse ou la vie). 1965, реж. Жан Пьер Моки.

ДОН КАМИЛЛО В РОССИИ (Don Camillo en Russie), 1965, в Италии, реж. Луиджи Коменчини.

ПУТЕШЕСТВИЕ ОТЦА (Le Voyage de père). 1966, реж. Дени де ля Пательер.

ЧЕЛОВЕК В БЬЮИКЕ (L'Homme dans buick). 1966, реж. Жиль Гранжье.

В фильмографию не вошли частично упоминавшиеся в тексте многочисленные короткометражки, а также около полусотни телевизионных картин, сделанных во Франции, Англии, США и Италии.

Цена 60 коп.

notes

Примечания

1

В этой и последующих главах использованы выдержки из «Воспоминаний» Фернанделя, приведенные в книге Карло Рима «Фернандель».